目　　次

第一章　古希腊和古罗马音乐

神话里的古希腊音乐

古希腊人相信，不仅“音乐”(music, Musik, musique, musica, Музыка)这个名词源出于文艺女神缪斯(Muses, Musen, Muses, Musas, Музы)，音乐本身也是缪斯所创造的。缪斯是九个美丽的女神的通称。她们住在帕耳那索斯山上，平时分散在山上游乐，当要讨论学问的时候就集中在山顶上。奥地利作曲家和音乐理论家富克斯撰写的第一本对位法教本和意大利钢琴家克莱门蒂创作的钢琴练习曲，书名都叫«通向帕耳那索斯之路»，意思就是通向音乐女神的灵山之路。女神们开辟峡谷和山洞，沿着两岸开满鲜花的溪流漫游，倾听着山谷里的回声、树叶的耳语、芦苇的呼啸和流水的淙淙作响，不禁心旷神怡，诗兴大发，于是就创造了音乐来和自然界的音响比美。九位女神中，主

管诗乐的欧忒耳珀弹着金琵琶，主管舞蹈的忒耳西科瑞和主管抒情诗的埃拉托唱起情歌来，其余六位主管历史、喜剧、悲剧、颂歌、史诗和天文的女神在旁边静听着，击节赞赏。

现在成为音乐标记的里拉，是众神的使者赫耳墨斯发明的。他在龟壳上支着两只牛角，架上四根弦，制成了诗琴，把它献给太阳神阿波罗。阿波罗带着里拉和他自己造的基萨拉，乘着天鹅拉的车子来到帕耳那索斯山上，教缪斯们弹琴、吟诗和跳舞。当他把两根或三根弦迭在一起弹奏时，可以医好箭伤。阿波罗大概可以称得上音乐疗病术的开山祖师了。但他和缪斯们一样，对于敢于和他比赛音乐的人非常妒忌。牧神玛息阿喜欢吹笛，当他一吹笛子，就把羊群和牧羊的事全都忘了。他和弹诗琴的阿波罗比赛音乐，由佛律癸亚王弥达斯担任评判。弥达斯判玛息阿获胜，气得阿波罗暴跳如雷，把玛息阿绑在树上活剥了皮，并使弥达斯的头上长出了一对驴子耳朵。


里　拉

阿波罗爱上了女神达佛涅，但女神不爱他，请河神帮助她逃避阿波罗的追求，河神就把她

变成了一棵月桂树。阿波罗见了很伤心，为了安慰自己，就指定月桂树为诗人和音乐家的圣物，它的树叶将永不枯萎，并把它的枝叶编成桂冠，供优秀的艺术家佩戴。直到今天，大家还称获得荣誉称号的诗人和音乐家为桂冠诗人和桂冠音乐家。

山林牧神潘也和阿波罗一样经历了不幸的爱情。潘爱上了山林女神绪任克斯，但绪任克斯别有所爱，当潘热烈地追求她的时候，她请她的父亲拉冬（阿耳卡狄亚的河神）把她变成河边的一束芦苇。潘看到自己所爱的人变成了芦苇，心里很悲伤，就把芦苇割下来做成一支排箫作为纪念，因此"绪任克斯"成了排箫的专用名词；又因为它是潘所发明，也称为"潘管"。

半神半人的底比斯国王安菲翁利用诗琴的魔力，修筑了底比斯城堡。他一奏诗琴，一块块石头都唯命是从，乖乖地跑到它们应该去的地方去了。色雷斯的诗人和歌手奥菲士弹起阿波罗（有人说他是阿波罗的儿子）赐给他的金弦里拉来，可使高山低头，海不扬波，野兽蜷伏在他脚下，树木和岩石齜



绪 任 克 斯

集到他的周围来听他的音乐。他曾参加忒萨利亚王子雅松的远航去寻找金羊毛，一路上用音乐克服了许多磨难，还压倒了海妖塞壬的歌声。他的妻子欧律狄刻被毒蛇咬死后，他弹着金弦里拉到阴间去寻找妻子，一路上用音乐和歌声感动了冥河上的艄公、守卫冥门的狗和复仇三女神，并演奏里拉打动了冥王哈得斯和冥后珀耳塞福涅的心。他们答应他把妻子领回人间，但嘱咐他在路上不要回过头去看她。当他们快要走出冥界时，欧律狄刻因脚痛落在后面，奥菲士忍不住回过头去看她，结果她又回到了阴间。

半神半人的诗人和音乐家阿里翁在科林斯暴君彼里安德的宫廷里度过了大半生，有一次他到西西里去参加音乐比赛获得优胜，戴上了桂冠，带了得奖的大量金银财宝返回家中。不料他乘上了一艘海盗船，谋财害命的海盗们问他如何死法，他穿上了最华贵的衣服，抱起里拉弹奏起来，美妙的音乐吸引着一群海豚围拢在船的四周，海水也停止咆哮来听他的音乐了。海盗们一看大惊失色，惟恐他们自己也会被琴声所感动，连忙把他抛在海里。他跳到海豚的背上，安全返回了科林斯。

这些瑰丽的神话当然不是现实生活的反

映，但也不能说是毫无意义的无稽之谈，它们通过想入非非的传说，反映了古希腊人的音乐观——音乐是大自然的产物，它拥有感化人心的巨大力量。达佛涅、奥菲士和欧律狄刻的故事成为十七、十八世纪许多歌剧的题材，安菲翁、阿里翁成为许多欧美音乐团体的名字，一直沿用到今天。

历史上的古希腊音乐

古希腊音乐的历史记载，是从荷马时代开始的。荷马是公元前九至八世纪的古希腊诗人，其时正当中国的西周后期。他的史诗《伊利亚特》最初是由行吟诗人弹着里拉、用“感动人心的歌声”演唱的。里拉有四根弦，空弦演奏四声音阶的四个音。同一个纯四度音程，由于全音和半音位置的不同，可以弹出三种不同的调式来：

米——瑞——多——西（半音在第三、四音间）

瑞——多——西——拉（半音在第二、三音间）

多——西——拉——索（半音在第一、二音间）

此外，还可以弹出包含两个半音和一个小三度，以及包含两个 $\frac{1}{4}$ 音和一个大三度的四声音阶。到了公元前七世纪上半叶，“希腊音乐之父”忒耳潘德把里拉的四根弦增加到七根弦。他还改进了记谱法，并在斯巴达创办了希腊的第一所音乐学校。

在公元前八世纪美塞尼亚人和斯巴达人的战争中，斯巴达人求助于雅典人。雅典人心怀妒忌，只派了一个瘸腿的教师忒耳梯厄斯去助战；但雅典人万万想不到，这个瘸腿的教师却起了身强力壮的武士所起不到的作用！忒耳梯厄斯发明了小号，吹出激昂慷慨的军乐，还创作了激动人心的战歌，以鼓舞战士们的斗志。斯巴达人在军乐和战歌的鼓动下，奋不顾身地冲锋陷阵，终于征服了美塞尼亚人。

古希腊最著名的女音乐家是萨福。她和阿尔西厄斯都是公元前七到六世纪勒斯波斯岛的抒情诗人，同执伊奥利斯诗坛牛耳。我们在许多绘画中可以看到她的端庄沉静的形象，有时独自弹奏里拉，有时身边围着一群少女，她在教她们唱歌和跳舞，有时和阿尔西厄斯在一起弹琴、吟诗、唱歌。阿尔西厄斯是“阿尔西厄斯韵律”的创制者，作有许多抒情诗和颂歌、战歌，还为“生有一副甜嗓子的温柔可爱的少女们”写了

不少优美的合唱歌曲，只有一件他最最渴望的事——赢得萨福的爱——没有能够如愿以偿！

公元前六世纪的古希腊哲学家毕达哥拉斯，同时也是数学家和音乐理论家。他在独弦琴上用数学方法研究乐律，发现弦长的比数愈简单，发出来的声音就愈和谐。他所计算出来的五度相生律，世称“毕律”。当时的诗琴已经从四根弦增加到七根弦，毕达哥拉斯认为古代天文学家发现的七颗行星穿过“以太”运行时，发出了与诗琴的七根弦相应的和谐的声音。上帝就是按照这个和谐的原则来管理宇宙万物的。毕达哥拉斯有许多小徒弟，他每天晚上在里拉上弹奏优美的曲调催他们入睡，每天早晨弹奏欢快的曲调把他们唤醒。

公元前五世纪雅典民主派政治家伯里克利当政的时代，是古希腊的“黄金时代”。在密涅瓦神殿的饰带上，我们可以看到音乐家奏着优美愉快的音乐，男男女女欢歌狂舞的景象。当时盛行着歌颂酒神的粗野狂热的诗歌。酒神殿里的女祭司们裹着山羊皮，披头散发，挥舞着牧杖，敲着铙钹，摇着铃铛，围绕着酒神的祭坛载歌载舞。最初，她们的歌曲是宗教内容的，后来纵酒喧饮的醉汉们也参加到歌舞行列中来，就变成了放荡不羁的酒徒之歌了。诗人忒斯匹斯

在这种歌舞中引进了一个戏剧演员，他和合唱队或领唱者互相对答。从此，合唱成为希腊悲剧的重要组成部分。据公元前一世纪的罗马诗人贺拉斯说，忒斯匹斯本人就是一个巡回演员，他以马车作为临时舞台，带着他的剧团走遍了希腊各地。不久以后，埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯三大悲剧作家先后出现，希腊悲剧进入全盛时期。最初由一个演员叙述故事，后来发展到三个演员同时登台，并且加进了半说半唱的宣叙调。剧中的合唱分为“正”、“反”、“合”三段，唱“正”段时合唱队转向左方，唱“反”段时合唱队转向右方，最后是总结性质的“合”段。合唱队员少则十五人，多则四十五人，演唱时由笛子和诗琴伴奏。

伯里克利在雅典建筑了一所音乐厅，以供音乐比赛之用，并在雅典街心为比赛得胜的著名音乐家竖立纪念碑，以三脚架作为碑座，造得很漂亮。

伯里克利当政的“黄金时代”很快过去，公元前四世纪后半叶，希腊沦于马其顿统治之下，艺术也趋于衰落，音乐崇尚纤美花巧，为那些以华丽的演奏技巧著称的音乐家竖立了雕像。公元前四至三世纪的著名行吟诗人铁莫修斯为了加强乐器的表现力，把基萨拉的弦加到

十一根。他在音乐上有许多革新创造，据说他



画在希腊古瓶上的基萨拉演奏者

曾说过："我不唱老歌……旧音乐，去你的吧！"他跟随亚历山大大帝南征北战，企图用音乐来使这个野心勃勃的皇帝弃邪归正。当亚历山大大帝和有"东方珍珠"之称的罗克萨娜（俘虏来的波斯督军之女）结婚时，演奏婚礼音乐的都是当时最著名的音乐家。

古希腊没有用众多乐器演奏的器乐，只用小型而精致的乐器来伴奏歌唱，主要的乐器是里拉、基萨拉和笛子。最常用的乐器里拉是用左手抱着，由右手弹奏的，或者象基萨拉一样，用象牙或金属的拨子弹奏。基萨拉是里拉的变种，比里拉重，有五至十一根弦，常用绣花的丝带挂在右肩上。笛子有单管笛和V形的双管笛

两种。此外还有潘管（绪任克斯），是由一系列长短不一的簧管组合而成的一种口琴，近似中国的排箫。

古希腊音乐有丰富的理论传统，柏拉图和亚里士多德在美学上阐述音乐的社会功能和教育作用，毕达哥拉斯则用数学方法研究乐律。古希腊的调式是欧洲近代大小调的基础，古希腊的字母记谱法是今天世界通用的五线谱上三种谱号（G，C，F）的渊源。古希腊的音乐现在已经听不到了，但它在乐制、乐律、乐器和音乐理论方面还是给后世留下了一笔宝贵的遗产。

古罗马音乐

公元前338年，马其顿通过喀罗尼亚战争征服了希腊，希腊沦于马其顿统治之下。公元前214—168年，罗马又通过三次马其顿战争征服了马其顿，马其顿王国沦为罗马的属国。罗马不断发动侵略战争，扩张版图，成为地跨欧、非两洲的庞大帝国。胜利的征服者带回罗马的不仅是金银财宝，也有珍贵的文化艺术。古罗马音乐是把被征服者的音乐移植到本土而形成的。罗马人尚武好战，喜欢军乐。他们从各民族的乐器中，选取各种铜管乐器和打击乐器，用于军

旅，最重要的是大号和布契那。大号有多种形式，有的用于集合，有的用于行军，有的用以吹冲锋号，有的用以宣布关闭城门，有的用以宣告胜利。布契那是围在身上吹奏的圆形号角，中间有一道横档由左肩承托，吹奏时发出洪亮的低音。希腊的诗琴和七弦琴最初只有贵族可以演奏。后来才让奴隶演奏。单管笛是仿照动物的腿骨制成的，是常用的管乐器。双管笛来自意大利古邦埃特鲁里亚，常用以伴奏歌曲，并用于献祭等场合。利用水压鼓风发音的水力风琴，据说是公元前三世纪亚历山大技师斯忒西比乌斯发明的，有十五根铜管，两只橡皮做的蓄水漕和十二只风箱，可以发出雷鸣的声音。因其音响洪亮，常用于竞技场中。



大号和布契那演奏者

音乐是罗马征服者富丽堂皇的宫殿、居室和豪华奢侈的生活中不可缺少的装饰品。典雅淳朴的希腊音乐到了罗马一变而为耀武扬威的

军乐和歌舞升平的宴乐。罗马盛大的宴会上总有一大群吹歌弹唱的歌手和乐师。政治家当众演说时也常由笛子伴奏，语调的抑扬顿挫和笛声的起伏相映成趣。罗马贵族喜欢听的不是希腊悲剧里庄严的合唱，而是伴奏竞技场上残酷表演的热烈喧聒的音乐。

古罗马皇帝中最喜欢音乐的是尼禄（公元37—68年）。他以善于唱歌闻名于世，常常戴着胜利花冠在各地公开演唱。有时还戴了面具，化装成瞎了眼睛的奥狄浦斯王和痛苦呻吟的产妇等人物，演唱希腊悲剧里的抒情歌曲。据说公元64年罗马大火时，他还自得其乐唱着《特洛伊的毁灭》，因此传说这次火灾是他下令放的火。他在艺术上自命不凡，后来在穷途末路中自杀身死，临死时还说："一个艺术家的生命结束在我手里！"

古罗马最重要的音乐理论家是博埃蒂乌斯，他改进了记谱法和乐器调音的方法，并用科学方法整理传统音乐理论，写成了《音乐艺术》一书，对中世纪和文艺复兴时期的音乐创作有深刻的影响。

第二章 中世纪和文艺复兴时期的教会音乐

中世纪的欧洲音乐是在两片不同的园地里培植起来的：一片园地是教会的温室，另一片园地是世俗的土壤。教会音乐出于宗教仪式的需要，它的平铺直叙的、朗诵性质的音调和节奏，服从于散文式的经文歌词。世俗音乐是从民间歌舞发展起来的，它的整齐匀称的节拍和结构，是与诗歌的韵律、乐器的演奏和舞蹈的动作相适应的。教会音乐力图与世俗音乐相隔绝，以保持其"一尘不染"的"纯洁"性。但两者的相互影响，不是任何清规戒律所可阻挡的；事实上教会音乐和世俗音乐的交流日益频繁，到了中世纪后期，两者渐渐合流，从而为近世欧洲音乐的发展铺平了道路。

安布罗斯歌曲和格列高里歌曲

公元325年，罗马帝国皇帝君士坦丁一世

(约280—337)定基督教为国教。他建立了壮丽宏伟的教堂，并制定了一套礼拜仪式。但在礼拜仪式中演唱统一的圣歌，是到了第六世纪才实现的。从第四世纪至第六世纪，有一位主教和一位教皇以致力于统一教会歌曲而闻名于世。

第四世纪时，米兰主教安布罗斯在米兰建立了一所大教堂，立志整顿教会歌曲，改革圣歌的唱法。由他收集、整理和创作的圣歌，世称"安布罗斯歌曲"。安布罗斯还在教会歌曲中引进"对唱"的形式 也就是两个歌队一唱一和的唱法。这种唱法相传是安布罗斯所发明的，但也有人说是第二世纪初安提阿主教圣·伊格那修斯（约50—107或116）梦见天使唱歌时一唱一和，因而得到启发，才创造了对唱的形式。其实这种形式在古代希伯来人的礼拜仪式中早已存在。《旧约·诗篇》常由一系列上下句组成，由分列两边的歌队一唱一和，或由领唱者和歌队一领众和。如《诗篇》第19篇就是这种形式：

〔甲〕 诸天述说神的荣耀，

〔乙〕 穹苍传扬他的手段。

〔甲〕 这日到那日发出言语，

〔乙〕 这夜到那夜传出知识。

……

安布罗斯歌曲据说有不少是安布罗斯自己创作的，其中最著名的一首是《我颂赞你，上帝》，它的起句是：



相传安布罗斯给圣·奥古斯汀(354—430)施行洗礼，两人同时心血来潮，一唱一和地对唱起来，唱的就是《我颂赞你，上帝》。这当然是荒诞不稽的传说。这首早祷时所唱的圣歌，后来被许多作曲家处理成节日的欢歌。从十六世纪的帕莱斯特里那、十八世纪的亨德尔和巴赫，到十九世纪的柏辽兹、布鲁克纳、德沃夏克和威尔第，都曾为它谱过曲。
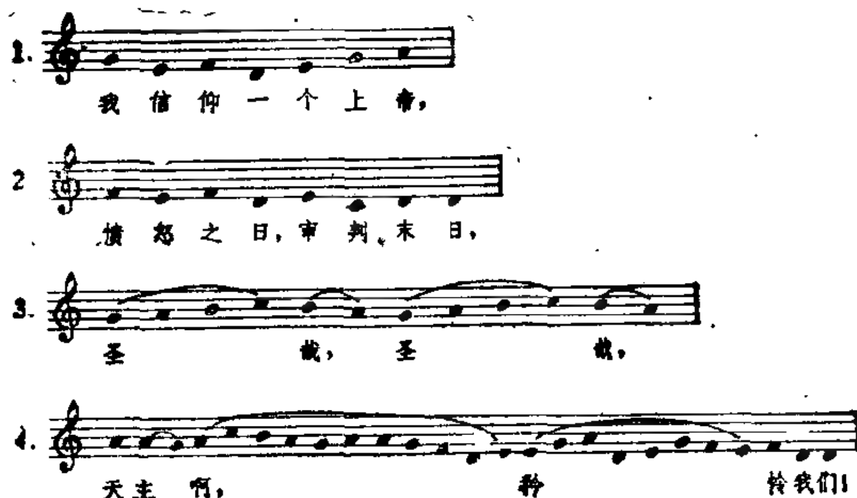


格列高里一世

第六世纪时，罗马教皇格列高里一世锐意改革基督教会的仪式音乐。他在罗马创办了一所

"唱歌学校"，在他的监督下训练教会歌曲的歌者，成为欧洲历史上最早的一所音乐学校。公元599年他下令收集东西方教会的一切圣歌，经过他的厘定，编成了一本《对唱歌集》(Antiphonarius cento)，以供一年四季的宗教仪式之用。其中包含六百多首圣歌，世称"格列高里歌曲"。相传格列高里一世把这本歌集用链条挂在罗马圣彼得教堂的圣坛上，作为教会歌曲的准则。格列高里歌曲以格列高里为名，它的形成实非他一人之功，在他以前已经经历了长期的发展过程，在他以后又经过了后人的增补和修订。

格列高里歌曲是基督教会举行弥撒（一种纪念和表演耶稣及其十二门徒共进最后的晚餐的仪式）和每天八次日常祷告时所唱的圣歌。它的拉丁文歌词全都出于《圣经》，采用散文的形式；歌调是单声部的曲调，节奏自由，不分小节。歌词的一个音节有唱一个音的（下例1，2），有唱几个音的（下例3），也有唱许多音的（下例4）。

这些都是举行弥撒时所唱的圣歌，《天主啊，矜怜我们》、《我信仰一个上帝》和《圣哉》分别用作常规弥撒的第一、第三和第四段音乐，而《愤怒之日》则用于为死者所唱的弥撒曲（即追



恩曲)，后来柏辽兹的《幻想交响曲》、李斯特的《死之舞蹈》、圣-桑斯的《死神之舞》和拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》等作品，都用它来作为象征死亡的主题。由于当时的记谱法还很粗略，谱上的音符只能标明音的高低，不能标明音的长短，唱起格列高里歌曲来，节奏的缓急轻重要靠口传；到了后来，就渐渐失传了。

中古调式的兴替

格列高里歌曲有八种调式，包含四种正调式和四种副调式，统称为教会调式或中古调式(下表中的黑体字母表示“结音”，即主音)：

Ⅰ.多里亚　　d e f g a b c′d′

Ⅱ.下多里亚　　A B C d e f g a

Ⅲ.弗里基亚　　　c f g a b c′d′o′

Ⅳ.下弗里基亚　　B C d e f g a b
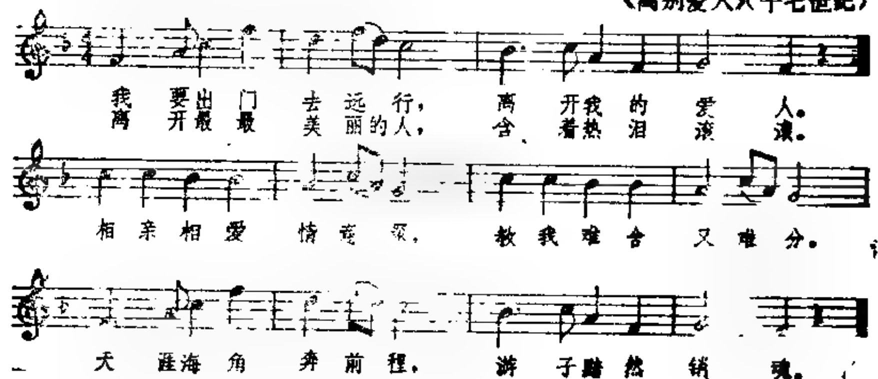
Ⅴ.利地亚　　　　f g a b c′d′e′f′
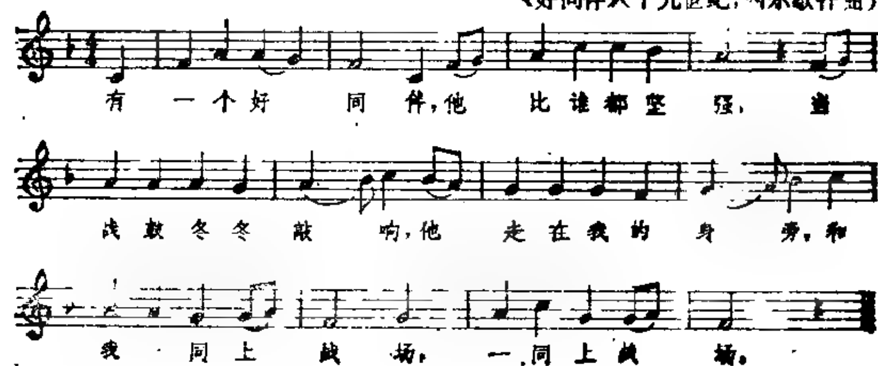
Ⅵ.下利地亚　　　c d e f g a b c′

Ⅶ.混合利地亚　　g a b c′d′e′f′g′

Ⅷ.下混合利地亚　d e f g a b c′d′

Ⅰ，Ⅲ，Ⅴ，Ⅶ是正调式，Ⅱ，Ⅳ，Ⅵ，Ⅷ是副调式。八种调式的音域都是八度，但正调式的最低音和最高音是“结音”(即主音)，而副调式的最低音和最高音是调式中的第五音。正调式和副调式的区别，只要看一看下面两首德国民歌，就马上可以分辨出来了：





两首民歌都是F大调，音域都是一个八度；但《离别爱人》的最低音和最高音都是主音，而《好同伴》的最低音和最高音都是音阶的第五音。如果按照中古调式的概念来看这两首民歌，《离别爱人》就是大调的正调式，而《好同伴》则是大调的副调式。

八种调式大约成立于十一世纪，但先有正调式，后有副调式；四种正调式据说在安布罗斯歌曲时代已经存在了。“多里亚”、“弗里基亚”、“利地亚”、“混合利地亚”等调名，是借用了古希腊调式的名称，但旋法和次序恰恰和古希腊调式相反：古希腊调式是下行的，而中古调式是上行的；四种古希腊正调式分别自高而低，以e，d，c，b为主音，而四种同名的中古调式则分别自低而高，以d，e，f，g为主音。据说，八种中古调式各有其不同的感情色彩：多里亚是庄严的，下多里亚是悲哀的（《愤怒之日》常用这两种调式）；弗里基亚是欢快的，下弗里基亚是和谐的（《我颂赞你，上帝》常用这两种调式）；利地亚是温柔的（英国诗人弥尔顿有“沉浸在温柔的利地亚曲调里”的诗句），下利地亚是虔诚的；混合利地亚是优美的，下混合利地亚是幽雅的。调式色彩的概念，也和调式的名称一样来源于古希腊。尽管中世纪的多里亚和古希腊的多里亚实质上

是两种完全不同的调式，却都被认为具有庄严的特性；所以古代斯巴达人用多里亚的音乐来培养少年儿童的尚武精神，而中世纪的僧侣则用多里亚的圣歌来歌颂上帝。

八种中古调式是建立在d,e,f，g四个结音上的。调式有八种，每种调式却只有一个调。直到十六世纪，才由瑞士音乐理论家格拉瑞安加上了以a为结音的伊奥利亚和下伊奥利亚调式，以及以c为结音的爱奥尼亚和下爱奥尼亚调式，成为第九至第十二调式。八种调式既不能移调，也不能转调或作任何半音变化。但唱歌的人总觉得有些音程唱起来很别扭，例如，在多里亚和利地亚调式里经常碰到的f—b是个增四度，唱起来很不入调，要把b音唱低半音或把f音唱高半音才觉舒服。又如多里亚调式收束时从c进入d，混合利地亚调式收束时从f进入g都是全音，不如利地亚调式收束时用半音从e进入f那样自然；于是多里亚的第七音c和混合利地亚的第七音f也都唱高了半音。另外，以d,e,f,g为结音的八种调式有时也移到别的调上演唱，例如弗里基亚调式移低五度就要遇到降b，移低四度就要遇到升f。这种变化半音和移调的唱法，是为教会的清规戒律所不许的，当时被称为“假音乐”；但唱歌的人都能心领神会，虽然
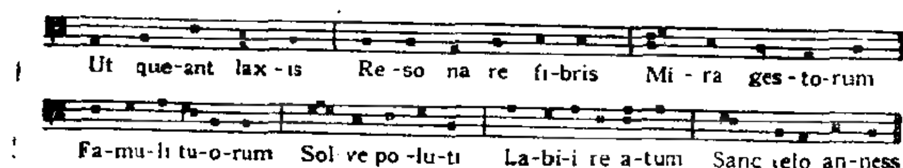
谱上没有把降记号和升记号写出来，大家还是心照不宣，照唱不误，反倒觉得在谱上标明变化半音的记号是多余的了。所以当时有人称这种记号为“驴子的记号”，意思是：笨得象驴子一样的人，才需要这种记号。“假音乐”这个名称是含有贬义的，但它不仅为转调创造了条件，也为中古调式演变为今天的大小调体系铺平了道路。多里亚因常常降低第六音而渐渐变成小调，利地亚因常常降低第四音、混合利地亚因常常升高第七音而都渐渐变成大调。到了十七世纪，大小调体系已经确立，它取代中古调式而成为近世欧洲音乐的调式基础。出现于十六世纪的伊奥利亚和爱奥尼亚，则是大小调的先行者。

记谱法的演进和唱名法的起源

古罗马音乐理论家博埃蒂乌斯（见第一章“古罗马音乐”一节）和中世纪音乐理论家胡克巴尔德都用开头16个罗马字母（从A到P，中间省去J）作为音名，但前者以A代表今天的A音，而后者则以A代表今天的C音。

第九至第十世纪出现了一系列标明音的运动方向的符号，如・代表一个比较低的音，／代

表一个比较高的音，∧代表先高后低的两个音，∨代表先低后高的两个音，／代表逐渐由低而高的三个音，ᴎ代表由低而高再回到低音的三个音等等。这种符号叫做“纽姆”，它只能标明音高变化的大概趋势，而不能标出明确的音高。第十世纪以后，纽姆符号记在一根红线上，红线的前面标有字母f，表示这根线代表f音。这样，根据纽姆符号落在线上还是位于线的上下，就有了一个大概的音高标准。后来f线的上方又加了一条黄色的C线。到了十一世纪，贝内狄克特教团的僧侣圭多·达瑞左又把线加至四根，而纽姆符号也逐渐变成了方形音符。当时有一首《施洗约翰赞美诗》，就是用方形音符记在四线谱上的：



谱表前面的符号是“F”的花体字，表示第二线代表f音，后来逐渐演变成五线谱上的低音谱号；方块音符代表一个单独的音；“吕”字形音符代表由低而高的两个音；“吕”字形音符后面加一个旗形音符代表连续由低而高的三个音；旗形音符右面加一个方块音符代表由高而低的两个音；“品”字形音符代表由低而高又回到低音的

三个音。上谱译成今谱，有如下例所示：

Ut que - ant lax - is　为了使你的仆人

Re - so - na - re fi - bris　能够用宽松的声带。

Mi ra ges to - rum　反复歌颂

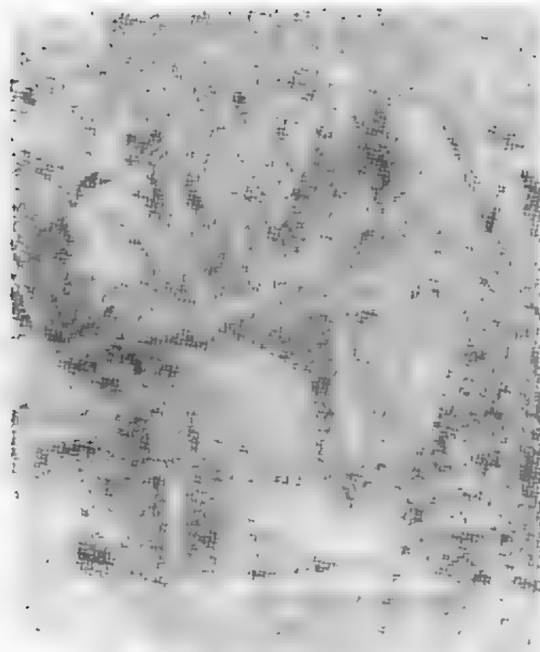
Fa - mu - li tu - o - rum　你的奇迹。

Sol ve pol lu - ti　请解除禁锢我们

La - bi - i re - a - tum　罪恶的嘴唇吧。

Sanc - te Io - an - ness.　圣约翰。

这是一首六声音阶多里安调式的赞美诗。四线谱的创始者圭多·达瑞左发现歌中每一句（第七句除外）的第一音顺序排列起来，恰好构成一个六声音阶。他就用每句歌词中的第一个音节 ut，re，mi，fa，sol，la作为六声音阶的唱名，来教学生



圭多向教皇约翰二十解释他的视唱体系(约1025)

唱歌，这就是唱名法的起源。后来为了教唱七声音阶的需要，又有人从这首赞美诗最后一句的两个字中各取第一个字母s和i拼成si，作为第七个唱名。由于第一个唱名ut发音不响亮，十七世纪意大利音乐著述家多尼首先改用 do 来代替 ut。从此，do re mi fa sol la si 七个唱名一直沿用到现在。（一说提出改ut为do的，是意大利作曲家和音乐理论家博农契尼。）

圭多还在从G到e^2的20个音上建立了七个六声音阶，即G—e，c—a，f—d^1，g—e^1，c^1—a^1，^{1}—d^2，g^1—e^2。每个六声音阶都用 ut re mi fa fsol la来唱，这就是首调唱名法的来源。每个六声音阶的mi—fa之间是半音，其余都是全音。所以G—e的第三音是B，记作方形的♮，称为“硬B”；f—d^1的第四音是降b，记作圆形的♭，称为“软B”；而c—a则既不包含硬B，也不包含软B。包含硬B的六声音阶称为“硬六声”，包含软B的六声音阶称为“软六声”，不包含硬B或软B的六声音阶称为“自然六声”。后来硬B变成了五线谱上的本位记号（♮），软B变成了降记号（♭）。

当时纽姆谱的方形音符只能标明音的高低，还不能标明音的长短。随着节拍观念的加强，歌者愈来愈需要借助乐谱来区别音的长短。

十二世纪德国音乐理论家弗兰科写了一本《定量歌曲艺术》，论述歌曲的节奏模式，并提出用不同音符表明长短不同的音的设想，促成了"定量乐谱"的产生。于是纽姆谱大大跨前了一步，出现了长短不同的四种黑头音符，即长方形的倍长音符（▬），旗形的长音符（▜），方形的短音符（■），和菱形的倍短音符（◆）。十五世纪时，线条多寡不一的谱表渐渐定型为五线，并变黑头音符为白头音符（▭ ▭ □ ◇），并增加了三种有符干和符尾的短音符，即小音符（♩）、倍小音符（♩）和微音符（♪）。现今五线谱上的全音符（○）、二分音符（𝅗𝅥）、四分音符（♩）和八分音符（♪），就是由倍短音符、小音符、倍小音符和微音符演变而成的。当初黑头音符中最短的音符，变成了今天最长的音符，即全音符，并且还保持着黑头音符原来的名称：Semi-breve，意即"半个短音符"或"倍短音符"。

复调声乐的兴起

格列高里歌曲是西方教会歌曲的最高典范，按照教会的清规戒律，它的单声部的歌调既不许任意加花或作半音变化，也不许增加别的声部。教皇约翰二十二世（1249—1334）在1322

年发布的阿维农敕令中明确规定．在教会内演唱一切复调歌曲都在禁止之列。直到1563年，当复调声乐已经有了高度发展的时候，红衣主教莫洛尼和纳瓦盖洛还要求罗马教会的特兰托会议作出禁止一切复调音乐的决议。幸而神圣罗马帝国皇帝斐迪南一世(1503—1564)提出相反的意见，认为复调音乐有助于激发虔诚之心，才使凭借法令来扼杀复调音乐的企图未能得逞。

一切新事物的诞生和发展都不是任何顽固势力所可阻挡得了的。第九世纪以后，教会音乐家作了多方面的尝试，企图把格列高里歌曲处理成多声部的结构。最早的尝试是以格列高里歌曲为“固定调”，在它的上方或下方加上平行五度或平行四度的声部，称为“奥加农”；实质上就是不同音区的几个声部在相隔五度或四度的调上，同时演唱同一个歌调。这种原始的复调手法虽然简单粗糙，但它象基音和谐音一样自然协调的音响效果，在二十世纪的音乐中也还大有妙用。我们在德彪西的《沉没的教堂》、奥尔夫的《世俗歌曲》中，都可以找到“奥加农”的流风余韵。

十二至十五世纪出现了另一种名叫“狄斯堪图斯”的复调形式，其中外加的声部可以和固

定调相距各种不同的音程、形成反向进行并采取不同的节奏。外加声部和固定调的关系称为"点对点"或"音对音"，这就有了"对位"的涵义，因为"对位"的原义就是"点对点"。如果说，"奥加农"由于各声部实质上并没有改变歌调而还能为教会所容忍的话，那末，"狄斯堪图斯"就更加有违教会的禁令了。所以，直到1408年，"狄斯堪图斯"形式的圣歌在法国巴黎圣母院内还是禁止演唱的；但十二、十三世纪的巴黎圣母院作曲家却精于此道，乐此不疲，其中莱奥南被称为"奥加农的最佳作家"，佩罗坦被称为"'狄斯堪图斯'的最佳作家"。十四世纪的理论家称这一时期的音乐为"古艺术"，称当时（十四世纪）的音乐为"新艺术"。

从此以后，声乐复调技术有了长足的进展。中世纪的所谓作曲，就是在固定调上加上对位声部，正象我们今天做对位法的习题一样。对位声部少则一二个，多则十几个，甚至几十个。当时，尽管教会费尽心计防止教会歌曲的世俗化，随着复调声乐的发展，世俗曲调和世俗歌词还是不断渗透到教会音乐中来。在十二、十三世纪的"克劳苏拉"中，只有固定调是唱拉丁文的经文歌词的，对位声部只哼曲调，不唱歌词。后来不唱歌词的声部填上了世俗歌词，称为"莫泰

图斯”，其中几个声部各唱各的，固定调唱歌颂上帝的经文歌词，对位声部则唱抒写民间生活的世俗歌词。有些《弥撒曲》因为采用了世俗曲调而获得了一个俗名，如《武装的人弥撒曲》、《西风弥撒曲》、《红鼻子弥撒曲》等等，不一而足。十四世纪法国“新艺术”作曲家马肖的《圣母弥撒曲》，是迄今有乐谱传世的第一部完整的弥撒曲。

从十二世纪到十六世纪，法国、英国、比利时、荷兰、意大利各国涌现了许多复调声乐作曲家。他们的作品各具不同的风格，形成了许多早期的乐派。其中成就较高、影响较大的，是文艺复兴时期的尼德兰乐派、威尼斯乐派和罗马乐派。

文艺复兴

文艺复兴是从中世纪通向近代的过渡时期。这一时期的艺术以人文主义为思想基础，反对经院哲学和禁欲主义；以古希腊的自由艺术为楷模，强调对人的兴趣，力图发挥人的创造才能，表现人的意志和感情。文学、绘画、雕塑和建筑领域的文艺复兴，发轫于十三、十四世纪之交的意大利。诗人但丁(1265—1321)、画家

乔托（1267—1337）、雕塑家兼建筑家皮萨诺（1220/25—1278/84）都是文艺复兴初期的文学艺术大师。音乐上的文艺复兴时期大致是在1450—1600年，比文学和造型艺术领域推迟了一百多年，而且发祥地也不在意大利，而在法国、比利时和荷兰。这一时期的音乐象古希腊的音乐一样，被视为陶冶人性不可或缺的艺术。意大利人文主义者卡斯蒂廖内（1478—1529）在他的名著《侍臣论》（1528）中说过："如果一个侍臣不是音乐家，就不能令人满意。"莎士比亚（1564—1616）在他的戏剧中提到音乐三百多次，最有代表性的，大概是《威尼斯商人》第五幕第一场中罗兰佐所说的一段话：

> 灵魂里没有音乐，或是听了
> 甜蜜和谐的乐声而不会感动的人，
> 都是擅于为非作歹、使奸弄诈之辈。

音乐领域里的文艺复兴是从勃艮第乐派开始的。勃艮第是十五世纪法国的复调乐派，又称前尼德兰乐派，



迪费和班舒瓦

代表人物迪费和班舒瓦都是宗教音乐和世俗歌曲并举的作曲家。他们都是写作弥撒曲的能手，但最有特色的是用叙事曲、回旋曲等形式创作的世俗歌曲，音乐表现了春天、爱情和人的喜怒哀乐。迪费是勃艮第乐派最重要的作曲家，十五世纪法兰德斯作曲家孔佩尔称他是“一切音乐的月亮，一切歌手的星辰”。

勃艮第乐派的直接继承者是以奥克冈为首的尼德兰乐派。奥克冈长期供职于皇家教堂，所作弥撒曲庄严宏伟，旋律宽广，音响丰满。他在发展模仿复调技术方面有较高的成就，所作“谜的卡农”往往只写一行谱，但指定要由若干声部演唱，各声部唱的是同一个谱，但要改变了谱号或拍子唱，隔开一定的时间或空间距离唱，或把谱子倒过来唱。作曲家对具体唱法秘而不宣，让唱的人去猜；有些卡农的唱法猜了一辈子也猜不出来，只有作曲家自
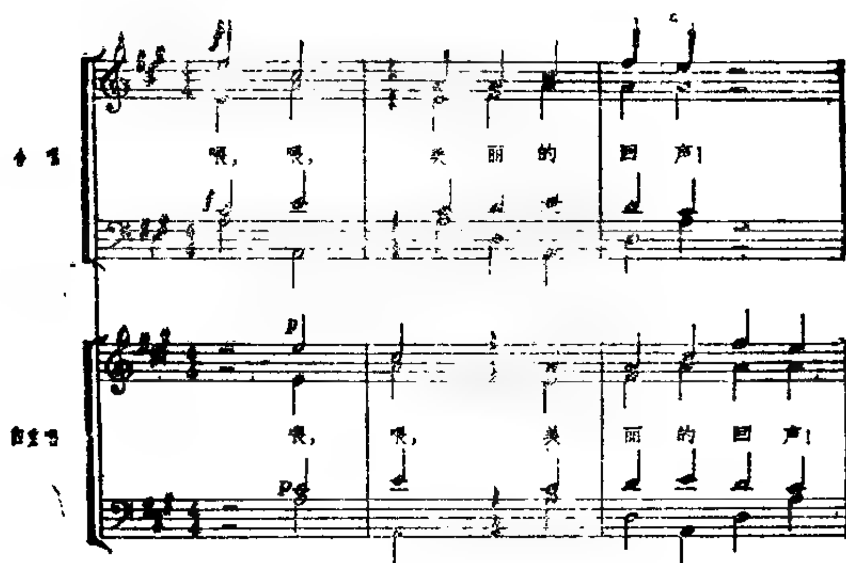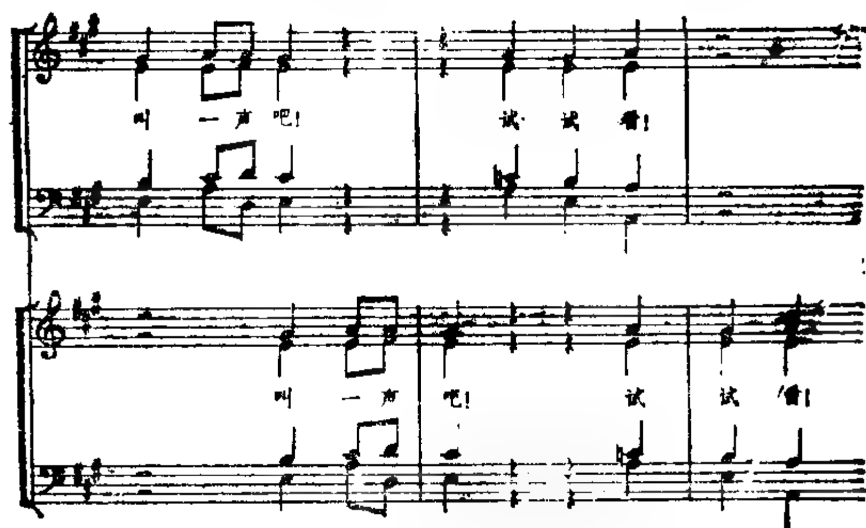


奥克冈和查理四世宫廷礼拜堂的唱诗班

已知道，所以叫“谜的卡农”。

奥克冈的学生若斯坎·德·普雷是个很有才华的作曲家，早期作品象他的老师一样着眼于解决复调技术问题，后期作品注重表情。无论是弥撒曲、经文歌还是歌曲，音乐着意描绘歌词的情趣，是文艺复兴时期声乐作品的重要特征。十六世纪意大利音乐理论家扎利诺说：“只要有一个字表现哭泣、痛苦、伤心、叹息和类似的感情，就得让和声充满忧伤。”德国宗教改革家马丁·路德非常赞赏若斯坎的音乐，说“从他的作品可以看出，上帝还以音乐为媒介来传布福音；若斯坎的所有作品都很欢快、文雅、温和慈祥，既不强事矫饰，也不受清规戒律的束缚，就象莺歌燕语一样清新流利”。

尼德兰派最大的作曲家是拉絮斯，作品数以千计，包括各种形式、体裁的宗教作品和世俗作品，如牧歌、经文歌、弥撒曲、诗篇、歌曲等等。我们比较熟悉的合唱曲《回声》就是他的世俗作品之一，其中四部合唱和四重唱前呼后应，描写空谷回音，是一首脍炙人口的卡农曲。他的作品在一定程度上反映了文艺复兴时期的人文主义思潮，雄浑遒劲的笔力，可以和米开朗琪罗(1475—1564)的雕塑相比。最著名的作品《忏悔诗篇》，是在1563—1570年间花了七年时间才写





成的。七个诗篇组成长大的声乐套曲，音乐与歌词融洽无间，富于深刻的表现力。法国查理九世自称最喜欢听这部作品，1571年拉絮斯访问巴黎时受到这个法国皇帝的礼遇。后来查理九世还请他担任室内音乐家，给以优厚的待遇。1572年圣巴托罗缪节日（8月24日）前夜，法国在

皇太后卡特琳的策划和皇帝查理九世的支持下，发生了天主教派武装袭击胡格诺派，杀死胡格诺派教徒二千余人的大惨案。事后查理九世又假惺惺地称赞拉絮斯的《忏悔诗篇》，说听了这部作品会使他忘掉可怕



拉 絮 斯

的圣巴托罗缪节大屠杀。1574年查理九世死后，拉絮斯去罗马，献给教皇格列高里十三世一本弥撒曲集，教皇赐给他"金马刺骑士"的称号。在欧洲音乐史上，获得这种称号的音乐家，除了他以外，就只有格鲁克和莫扎特了。

威尼斯派的创始人，是威尼斯圣马可教堂的乐长维拉尔特。他利用教堂里的两架管风琴和两个歌队，把不同乐器和人声结合起来，造成色彩的对比。他的后继者加布里埃利叔侄，也都是圣马可教堂的管风琴师。侄子乔瓦尼善于处理众多的声部，所作经文歌等作品常常多至

近二十个声部，因大胆地运用半音变化而获得了丰富的调性色彩。

十六世纪的罗马派作曲家以罗马圣彼得教堂和教廷礼拜堂为中心，从事复调声乐的创作，继承和发展尼德兰派的传统，达到了高峰。罗马派最大的作曲家是帕莱斯特里那。他原名乔瓦尼·皮埃路伊基，生于罗马附近的帕莱斯特里那，成名以后才以出生的地名作为名字，正象韦应物因官于苏州而称“韦苏州”，米芾因生于襄阳而称“米襄阳”一样。他在罗马学习音乐，在本乡的教堂里当管风琴师。1555年任教廷礼拜堂歌队队员，当时新任教皇马采鲁斯对歌队在耶稣受难日的演出很不满意，特地召集歌队训话，严厉地批评了一顿，说演唱圣歌必须唱得很干净，要把歌词唱得很清晰，使人可以听得懂。帕莱斯特里那听了这番训话深有所感，马上按照新教皇指示的精神，动手写出一部弥撒曲来。写完后由教廷歌队演唱，获得了异乎寻常的效果。教皇听了大喜过望，夸赞说：“这一定就是使徒约翰（耶稣的四大门徒之一，晚年被流放）在圣城耶路撒冷听到的歌声，感谢另一个约翰使我们能够分享到耶路撒冷巡礼者的耳福。”所谓“另一个约翰”，就是指帕莱斯特里那，因为帕莱斯特里那的名字“乔瓦尼”就是意大利文的“约

翰”。这部弥撒曲后来就被称作《马采鲁斯教皇弥撒曲》，是帕莱斯特里那所作九十多部弥撒曲中最著名的一部。当时，特兰托会议（1545—1563）正在谴责作曲家和歌者在教会歌曲中掺杂进淫秽不洁的东西；由八位主教组成的委员会审议了这个问题，并推荐帕莱斯特里那的《马采鲁斯教皇弥撒曲》作为纯正的教会音乐的典范。传说帕莱斯特里那是在神的启示下写作《马采鲁斯教皇弥撒曲》获得成功的，从而说服了特兰托会议不再排斥复调音乐。帕莱斯特里那因这个传说而被称为“教会音乐的救星”。现代德国作曲家普菲茨纳根据这个传说写成了歌剧《帕莱斯特里那》。帕莱斯特里那写了大量的宗教作品，但在人文主义思潮影响下，也写了一些富于人情味的世俗作品。他在创作上讲求



帕莱斯特里那

严谨的结构和精炼的笔触。后期作品力图摆脱复杂错综的模仿复调，趋向轮廓清晰的块状和声，从而使歌词易于听清。这样做的目的虽然是为了对抗宗教改革，与新教音乐互争胜长，但使日趋繁琐臃肿的复调声乐改弦易辙，转向清新流利的和声体，帕莱斯特里那还是迈出了有力的一步。

第三章　中世纪和文艺复兴时期的世俗音乐

中世纪的教会音乐是纯粹的声乐。十三世纪以后，在教会里除了管风琴以外，一切乐器都被禁止使用。但在民间，器乐却是世俗音乐的主流。抱琴（琉特）和竖琴（哈泼）类的拨弦乐器、提琴（维奥尔）类的弓弦乐器、桌琴（杜尔西麦）类的击弦乐器，以及笛子、潘箫、簧管、号角、风笛等管乐器，在中世纪欧洲各国都很流行，有些是由十字军从东方传入的。它们经过不断的改进，逐渐演变成现代的乐队乐器和独奏乐器。这些乐器不仅用来伴奏歌曲，也用来演奏各种器乐曲。

寄迹江湖的流浪艺人和巡游各地的骑士歌手，是中世纪世俗音乐的创作者、表演者和传播者。他们自己作诗、作曲，自己演唱、演奏，把音乐从一个角落带到另一个角落，从一个国家带到另一个国家。法国和德国的流浪艺人和骑士歌手，对中世纪世俗音乐的发展起着特别重要

的作用。

流浪艺人

流浪艺人(Minstrel)是浪迹四方的音乐和杂技表演者。他们过着无家可归的江湖生活，在封建社会中被视作贱民，不受法律保护，还到处受到统治者的压迫和教会的排斥。德国的"高克勒"(Gaukler)、法国的"戎格勒"(Jorg-leur)、英国的"吉格勒"(Juggler)和"格里曼"(Gleeman)，都是这种流浪艺人。他们表演机智活泼、富于风趣的歌曲和舞蹈，还要弄各种杂技。有个名叫"巧手罗贝尔"的戎格勒夸耀自己的技能说："我会演奏琉特、提琴、风笛、潘管、竖琴、风琴、鼓和桌琴；我会把刀子抛向空中，再把它们接住，不会割破手指；我会立椅子，叫桌子跳舞；我会翻筋斗，会头顶着地走路。"法国作曲家马斯内写过一部歌剧，名叫《巴黎圣母院里的戎格勒》，内容取材于一部中世纪的神迹戏。这部歌剧以辛辣的笔触描绘了一个戎格勒的悲惨遭遇，不失为中世纪流浪艺人生活的真实写照，从中可以看出他们的社会地位是何等卑微，教会对待他们是何等刻薄。歌剧的主人公阿冉是个穷愁潦倒的戎格勒，也是一个善良的基督



流浪艺人

徒。他在市场上卖艺，人们对他的歌舞和技耍早已不发生兴趣，都报以嘲笑之声。但当他唱一支模拟弥撒曲的鄙野的歌曲时，却博得了大家的欢心。修道院长斥责他的鄙俗的表演，要把他逐出教门。经过忏悔，他才为僧侣们所接纳。他饥肠辘辘，看到修道院里丰富的食物，不禁馋

涎欲滴。诗人、音乐家、画师、雕刻师们正为迎接圣母的节日而忙碌着。他因不懂得拉丁语，无从插手，但他决心用自己的技艺来为圣母效劳。节日到了，阿冉蹒跚地走进了立着圣母像的礼拜堂。他脱下教衣，穿上戎格勒的服装，为圣母歌舞。修道院长见状怒不可遏，要饱以老拳。但奇迹出现了，圣母像活了起来。她举起手来，放在阿冉的额上为他祝福。于是僧侣们一致尊他为圣徒，由修道院的厨司务领头，用拉丁语高唱“圣母赐福”。阿冉感激涕零，用稚气的声调叫道：“啊，亲爱的圣母，我现在懂得拉丁语了！”说完，乐极而死。

到了第十至十一世纪，生产力的提高、手工业和农业的分工与商业的发展，促成了城市的兴起。流浪艺人渐渐集中到城市，象各行各业的人一样组成了行会，由音乐技艺的高手担任领导，称为“笛王”、“琴王”等等。从此流浪艺人在一定的区域内渐渐取得了法律的保障和教会的承认，并获得了固定的职业。十二世纪骑士歌手兴起以后，流浪艺人常常受雇于骑士歌手，成为他们的伴奏员、帮手和随从。流浪艺人来自民间，他们的音乐深深植根于民间音乐。后起之秀的骑士歌手，则从流浪艺人手里接受了民间音乐的传统。

法国的骑士歌手

十一至十三世纪十字军东侵时期，西欧封建社会盛行骑士制度。反映骑士精神和他们的生活理想的骑士诗歌，在法国南部经济和文化最为繁荣的普罗旺斯地区首先兴起。这个地区也是骑士歌手“特罗巴杜尔”(Troubadour)的发祥地。特罗巴杜尔既是诗人，又是音乐家；有贵族，也有平民。历史上第一个特罗巴杜尔是阿坤廷公爵纪尧姆九世。他是作诗和唱歌的能手，曾经参加过十字军，因为行为不检而被逐出教会。特罗巴杜尔骑着马到处巡游，用奥克语(普罗旺斯方言)演唱情歌、牧歌、小夜曲、晨歌、感兴诗和辩论诗，内容以抒写爱情为主。小夜曲和晨歌是唱给自己所爱慕的贵妇人听的，牧歌的内容大多是描写骑士和牧羊女的爱情。这些歌曲大多采用通谱歌的形式，即每段歌词唱不同的曲调。他们自己作诗、作曲，自弹自唱，或者雇用戎格勒弹伴奏，有时甚至由戎格勒代为演唱。

十二世纪中叶，特罗巴杜尔的流风余韵传播到法国北部和德国。法国北部的骑士歌手叫“特罗威尔”(Trouvère)。他们用奥依语(法国

中部和北部的方言）吟唱的诗歌不下四千多首，大多是抒情的分节歌，每段歌词唱相同的曲调。许多王公贵人都参加了特罗威尔的行列。英国的狮心王理查是最早的特罗威尔之一。他原是法国的阿坤廷公爵，后来到英国去做国王，却始终没有学会说英国话。他参加第三次十字军东侵，归途中被奥地利大公囚禁起来。他手下的布隆得尔也是一个特罗威尔，传说他唱着理查所作的歌曲到处寻找他的主人。终于1194年把他的主人从奥地利监狱中救了出来。这个传说后来成为许多文学作品的题材，最著名的是英国历史小说家司各特的《护身符》、《艾凡赫》和休雷特的《犹豫理查》。法国作曲家格雷特里还把这段故事写成了歌剧《狮心王理查》。纳瓦拉王蒂博第四（1201—1253）也是一个特罗威尔，他"从天上的圣母唱到地上的贵妇人"，所唱的歌曲常以"尾声"结束。

历史上最著名的特罗威尔，是十三世纪的亚当·得·拉·阿莱，他生于阿拉，号称"阿拉的驼背"，但他自己不承认是驼背。他作有许多优美动人的歌曲，所作田园剧《罗班与马里翁》可以算是法国第一部喜歌剧。

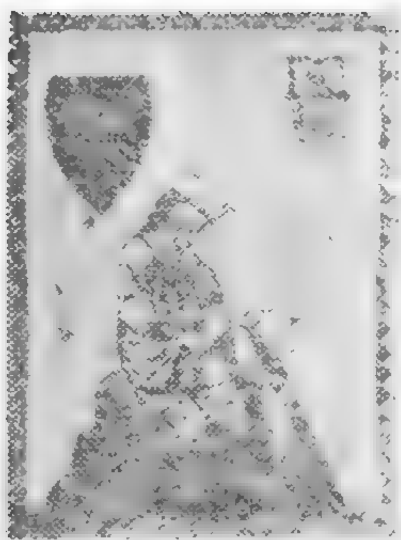
剧中描述少女马里翁与骑士罗班相爱，同时又受到猎人奥贝尔的追求。马里翁别有怀



抱，只好对奥贝尔婉言拒绝。奥贝尔失望之余，竟以死相要挟。马里翁报以冷笑，使奥贝尔怒火中烧。罗班与马里翁商议婚事，准备邀请歌者前来参加婚礼，适与奥贝尔狭路相逢。奥贝尔借口罗班碰伤了他的猎鹰，故意挑起了一场决斗。罗班猝不及防，被殴倒在地。奥贝尔乘机将马里翁掳去。这时罗班准备请来参加婚礼的歌者戈蒂埃行经其地，把罗班救起。奥贝尔掳得了马里翁，但她拚死不从，并晓以大义。奥贝尔计无所出，只好把她送还给罗班。罗班和马里翁的婚礼得以如期举行，宾主皆大欢喜，由戈蒂埃高歌一曲而终。

德国的骑士歌手

十二至十四世纪，德国也在法国特罗巴杜尔的影响下兴起了骑士歌手，成为中世纪德国世俗音乐的代表。他们都是贵族出身，所唱的歌大多是爱情歌曲，因此被称为“爱情歌手”(Minnesänger)。他们中间有些人的名字，如沃尔弗拉姆、瓦尔特、莱因玛尔、莱因里希（约1200—？）、汤豪舍等，熟悉瓦格纳的乐剧《汤豪舍》的人都耳熟能详。传说1207年，爱情歌手曾在德国图林根的爱塞纳赫附近建筑在山上的瓦特堡举行过一次唱歌比赛，瓦格纳的《汤豪舍》就以此为题材，剧中的爱情歌手都实有其人。



瓦尔特

爱情歌手和后来的大歌手（Meistersänger)所唱的诗歌都有特殊的韵律和形式，由师傅口传下来。一首诗包含三、四段，每一段由两个起句和一个歌尾组成。两个起句唱相同的旋律，歌尾先唱不同的旋律，最后一句唱和起句相

同的旋律。这种形式的诗歌称为“巴尔”(Bar)。十二、十三世纪之交的爱情歌手海因里希·封·莫戎根(死于1222年)作诗、十三、十四世纪之交的爱情歌手维茨拉夫公爵作曲的《情歌》，就是典型的“巴尔”形式：

十五世纪以后，爱情歌手的传统为大歌手所继承。大歌手都是操各种手艺的诗人和音乐家，所唱“巴尔”形式的诗歌内容常常涉及各行各业的历史和传说。他们组成象工商业公会那样的行会，每个人在行会中的地位，要通过各种唱歌比赛，按照严格的评分标准来评定；从最低

级到最高级，有学徒、学友、歌手、诗人、师傅等称号。据十七世纪德国学者瓦根宰尔（1633—1708）的传述，“还不熟悉作歌规律的，称为学徒；掌握了这些规律的，称为学友；能够唱五、六个以上曲调的，称为歌手；能够按照现成曲调写歌词的，称为诗人；能够自己作曲的，称为师傅。”瓦格纳在自传中说，他在写作乐剧《纽伦堡大歌手》时，从《纽伦堡年鉴》中找到了大歌手的名字。歌剧中的金匠波格纳、面包师科特纳、铅匠纳赫蒂加尔、毛皮匠福格尔格藏和市政府书记贝克美瑟都是历史上实有其人的大歌手。为首的是纽伦堡的鞋匠扎克斯，他于1509至1511年间参加大歌手的行会，1520年成为鞋匠师傅，作有诗歌六千多首，常常自己作曲，流传于中、下层人民之中。他不仅被瓦格纳写进了乐剧《纽伦堡大歌手》，也是捷克作曲家吉罗维茨的歌唱剧《前进时代的扎克斯》和德国作曲家罗尔津的喜歌剧《汉斯·扎克斯》中的主人公。


扎 克 斯

第四章 歌剧的兴起

佛罗伦萨——歌剧的摇篮

世袭公爵的美第奇一家，从1434年起统治了意大利的佛罗伦萨三百多年。这个家族当主教，开银行，广积资财；对内厉行封建统治，镇压反叛；对外倾轧其他贵族豪门，扩张权势；同时又爱好文艺，常常招聘一些文学艺术家，吟诗作画，歌舞升平。当年的佛罗伦萨，成了意大利文艺复兴的名城。所以意大利有一句古老的谚语，说："在音乐的意大利，歌曲和匕首结成了亲密伴侣。"

1537—1609年间，先后继任美第奇公爵的科西莫、弗朗切斯科和弗迪南多，更加醉心于文艺。他们扩建教堂，创办图书馆和画廊，罗致艺术家，每逢子女受洗、结婚或欢迎贵宾的日子，都要表演音乐、歌舞和戏剧。当时（十六世纪末）佛罗伦萨有一群贵族青年，自称为"渴望者"，常常在巴尔第伯爵的家里谈论文艺。他们

的徽记是一只装满葡萄的花篮，用来代表激起创作灵感的葡萄美酒。他们认为以帕莱斯特里那为代表的复调音乐不可能把诗歌的声情清晰地表达出来，主张恢复古希腊悲剧中的抒情歌曲、合唱曲和宣叙调。天文学家伽利略的父亲芬森左·加利雷是个热心的"渴望者"，他抱着恢复古希腊音乐的理想，创作了用琉特伴奏的单声部歌曲。其他"渴望者"也写了用弦乐器伴奏的合唱曲和宣叙调，到城中的广场上去演唱，正象古希腊诗人戴斯匹斯（公元前六世纪后半叶在世）以马车作为临时舞台，在街头巡回演唱一样。这种新型的单声部歌曲、合唱曲和宣叙调，马上成为新兴歌剧的表现形式。

新兴歌剧是从十六世纪的田园剧、牧歌喜剧和幕间歌舞等世俗音乐戏剧形式发展而成的，最初只是用作贵族喜庆宴会中的文娱节目，十七世纪三十年代以后才在剧院里公开演出。

1600年10月，美第奇公爵的妹妹马丽雅和法国的亨利四世在佛罗伦萨结婚时演出的《欧律狄刻》，是至今还完整地保存着乐谱的第一部歌剧。脚本由里努契尼根据古罗马诗人奥维德（公元前43—公元18）的《变形记》写成，叙述奥菲士和欧律狄刻的神话故事（见第一章"神话里的古希腊音乐"一节）；但歌剧改变了故事的情

节，奥菲士是从冥府里无条件地把欧律狄刻领回去的，这就导致了皆大欢喜的结局，以适应在喜庆场合演出的要求。这部歌剧的曲作者是佩里和卡契尼。两人都写出了完整的音乐，但卡契尼的部分音乐，是混入佩里的作品中演出的。

我 今天 唉声 叹 气，含 着 眼 泪，
充 满 了 忧 惧，我心里十分 悲 痛，要 在 人 头 挤
挤 的 剧院 里 显 出 一 幅 哀 悼死者 的 苍 白面
容。

ritornello

音乐以宣叙调为主，中间穿插着合唱和舞蹈。宣叙调的单声部旋律服从于语言的音调和节奏，力图表达歌词的声情，因而被称为“表现体式”。

从《欧律狄刻》的楔子原谱看，音乐的和声部分（由古钢琴和几种拨弦乐器演奏）是用标有数字的低音来代表的。这种低音称为“通奏低音”，是和声的简化记法。通奏低音是巴洛克音乐的特征，而十七世纪的歌剧就是巴洛克音乐的开始。（巴洛克原来是一个贬义词，意思是“不圆之珠”，讽刺十七世纪的意大利建筑、雕刻和绘画背离文艺复兴期庄严明净的风格，崇尚豪华和雕琢。后来人们就用它来指称十七世纪初至十八世纪中叶的欧洲艺术风格，不仅用于建筑、雕刻和绘画，也常用于文学和音乐。）如果把通奏低音所代表的和声完全写出来，这个楔子就如上例所示。

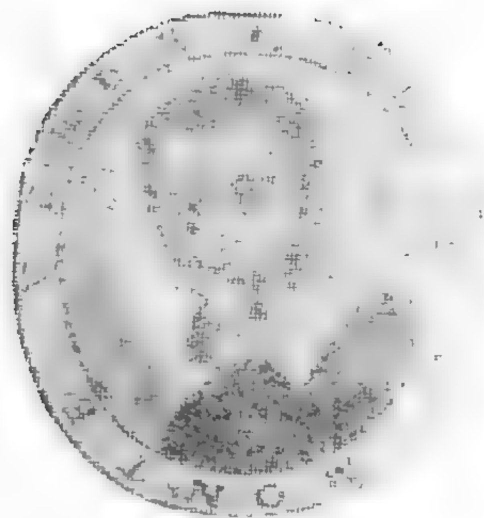
楔子的歌词分为七段（上例是第一段），每段包含四行诗，其中首尾两行和中间两行各自协韵。可见这个宣叙调唱的是韵文，不象后来的宣叙调那样专唱散文。紧跟着每一段歌词的，是一个短短的器乐“过门”(ritornello)。从分节歌形式的歌词和“过门”的使用来看，可以说它已经具备了咏叹调的某些特点。

佛罗伦萨演出《欧律狄刻》的同一年(1600)，罗马也演出了卡瓦莱里作曲的《灵魂和肉体的表现》。这部作品取材于道德说教的寓言故事，是在新教堂的小礼拜堂里演出的。它常被认为是音乐史上的第一部清唱剧，其实它不是清唱的，而是象歌剧一样演出的；但当时的歌剧都取材于神话故事，而这部作品的内容则和宗教有关，并具有一种内省的性格。它的独唱部分不象佩里的《欧律狄刻》那样以富于语言表现力的宣叙调为主，而更多地具有歌曲的性质，主调风格的重唱和合唱也占有比较重要的地位。

威尼斯和那不勒斯歌剧乐派

如果说，意大利歌剧是在佛罗伦萨诞生的话，那末，它的发育和成长却主要是在威尼斯和那不勒斯。威尼斯派和那不勒斯派就是在这两个城市形成的意大利早期歌剧乐派。

威尼斯歌剧乐派的创立者蒙泰韦尔迪对早期意大利歌剧的发展起着重要作用。佩里和卡契尼式的单调的宣叙调，经过他的提炼，音乐语言变得较为丰富，并获得了匀称的形式。乐队的规模也扩大了，提琴类的弓弦乐器开始占有


蒙泰韦尔迪

主要地位。他还首创震音和拨弦等奏法，以增强戏剧效果。在他的手里，歌剧题材也扩大了。他在孟都亚写作的两部早期歌剧《奥菲欧》(1607)和《阿里安娜》(1608)都取材于神话故事，而在威尼斯写作的最后一部歌剧《波佩阿的加冕》(1642)则第一次以历史故事为题材，可以说是正歌剧的先行者。《阿里安娜》描述希腊英雄忒修斯被牛头人身的怪物弥诺陶洛斯囚禁在迷宫里，幸赖克里特王弥诺斯的女儿阿里安娜（即阿里阿德涅）用线球把他引出了迷宫。后来忒修斯带着她航海返国，却把她遗弃在那克索斯岛上。这部歌剧得以保存到现在的乐谱，只有阿里安娜在失去忒修斯时唱的一支哀歌。据说当初演出时，这首哀歌曾使听众感动得流泪。下例是哀歌的第一段，已粗具了a—b—a结构的咏叹调形式。（谱中的伴奏部分原来是通奏低音，现在把它所代表的和声也写了出来。）

1637年，威尼斯建立了第一座歌剧院，开公开演出歌剧的风气之先。从此歌剧从王公贵族

的娱乐品，逐渐变为平民社会的艺术。在歌剧走向社会的形势下，蒙泰韦尔迪的学生卡瓦利和切斯蒂根据听众的艺术趣味，写作了许多规

《阿里安娜》中的哀歌

让我，让我去死吧！让我，让我去死吧！

没有谁能够安慰我的不幸，

命运呀多么残酷，苦难呀多么深重！
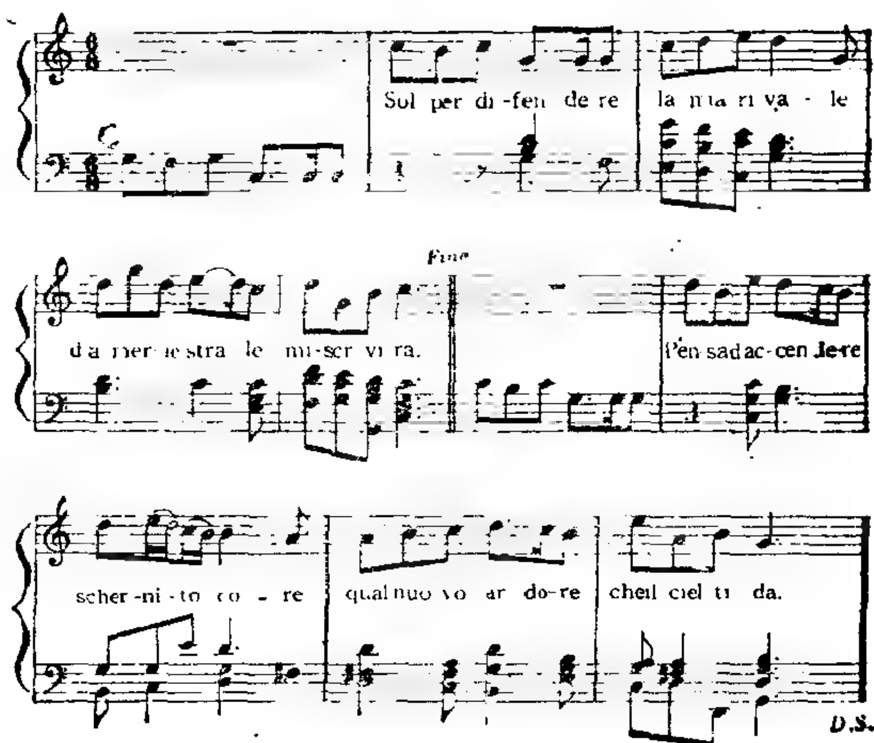
让我，让我去死吧！让我，让我去死吧！

模宏大、情节复杂、人物众多，并有富丽堂皇的舞台设计的歌剧，音乐开始以华丽的演唱技巧取胜，咏叹调不仅和宣叙调分了家，而且渐渐形成了一套精雕细镂的形式。到了十七世纪后半叶，威尼斯歌剧渐趋程式化，歌者以卖弄技巧为能事，这种倾向在那不勒斯歌剧中尤为突出。



亚历山德罗·斯卡拉蒂

那不勒斯歌剧乐派的创始者普罗文查勒师法威尼斯派，发展了形式灵活多变的抒情风格。这一乐派的代表人物是亚历山德罗·斯卡拉蒂，他在前人的创作基础上，确立了“快—慢—快”形式的意大利歌剧序曲和“a—b—a”形式的咏叹调。（见下例）这种咏叹调的再现部虽然常常用反复记号(D.C.或D.S.)表示出来，歌者却可以即兴加花，以发挥他的演唱技巧，所以两个“a”实际上是不一样的。重视优美的音质和



华丽的演唱技巧胜于戏剧表情的“美声唱法”，也就从这时开始。在斯卡拉蒂的笔下，节奏较为自由的无伴奏宣叙调（即“清宣叙调”）有了一套固定的程式。他还创用了乐队伴奏的宣叙调，以加强音乐的戏剧性。斯卡拉蒂的学生杜兰特是十八世纪后半叶那不勒斯派的重要人物，他的作品大多是清唱剧、弥撒曲一类宗教作品；但杜兰特的学生佩戈莱西、皮钦尼和帕伊西埃洛，则都是这一派的重要歌剧作曲家。

正 歌 剧

十八世纪那不勒斯歌剧的主要体裁是正歌剧。正歌剧剔除了十七世纪歌剧中流行的喜剧因素，以严肃的悲剧和历史剧为主要题材。正歌剧的兴起，是跟意大利诗人和剧作家梅塔斯塔齐奥的名字分不开的。他针对一些早期歌剧但知迎合宫廷贵族的庸俗趣味，以致内容贫乏、形式杂乱无章的状况，继前辈剧作家采诺之后，对歌剧脚本进行改革，创造了结构严密、情节紧

等）的协奏曲和大协奏曲。他是最早使用单簧管的作曲家之一。他对标题音乐也很感兴趣，最著名的是由四首协奏曲联合成套的《四季协奏曲》，其中每首协奏曲都由“快—慢—快”三乐章组成，前面冠有一首十四行诗，吟咏各协奏曲所描写的四时景色。



维瓦尔迪

法国宫廷音乐

十七世纪的法国巴洛克音乐是在宫廷的温室里栽培起来的艺术花朵。康贝福尔、吕利和康普拉的舞剧，康贝尔、吕利和康普拉的歌剧，都以其优美典雅、迎合贵族趣味的音乐，为宫廷艺术增添了光彩。

吕利是路易十四(1643—1715在位)时期最重要的宫廷音乐家。他同莫里哀合作芭蕾喜剧，同基诺合作被称为“抒情悲剧”的法国歌剧。他虽然是意大利人，却并不因袭意大利歌剧的程式和音乐语言，而让流利生动的旋律服从于法国语言的节奏。他不仅作曲，还亲自指挥歌剧的演出。指挥时用一根高大的手杖敲打着乐池的地板，严格要求每一位歌唱演员和乐器演奏者毫发不爽地按照他的意图演唱和演奏。这种用手杖打拍子的习惯，最后竟成为他致死的原因。1687年1月8日，为了庆祝路易十四动手术后病体复原，他在斐扬派教堂指挥150名音乐家演出感恩赞美诗，敲打手杖时打中了自己的脚趾，引起溃疡，竟因此丧生。

吕利作有十六部歌剧，其中十一部由基诺编剧，都是包含序曲和楔子的五幕神话歌剧。序曲都是先慢后快，慢的部分用一长一短的附点节奏，快的部分用模仿复调手法，各声部围绕着一个轻快的乐思前呼后应，最后几小节又回到慢板。吕利惯用的这种“慢—快—慢”形式的序曲，被称为法国序曲。楔子多半歌颂神话中的国王的智慧和德行，听众心里都很明白，作者是在为路易十四歌功颂德。剧中都有富丽堂皇的布景和服装，以及长大的舞蹈场面，戏

剧动作很少，合唱起着重要作用，而咏叹调则居于无足轻重的地位。

吕利常在歌剧和舞剧中加进各种法国舞曲。1653年，吕利创作了第一首小步舞曲，据说路易十四曾经亲自参加舞蹈。1664年，吕利在舞剧《虚伪的爱情》中用了二拍子的布列舞曲。1674年又在歌剧《阿尔切斯特》中用了六拍子的路尔舞曲。三拍子的小步舞和二拍子的加沃特，都是经吕利用进了歌剧和舞剧以后，才在贵族社会中流行起来的。吕利常在一首小步舞的后面紧接着另一首小步舞，然后再回到第一首小步舞。第一首小步舞由乐队合奏，而第二首小步舞则是两支双簧管和一支大管的三重奏。这种“小步舞与三重奏”的形式，也就是复三段式的形式，后来成为古典器乐曲的重要形式。所有这些法国舞曲都是巴洛克组曲的组成部分。到了十八世纪中叶，巴洛克组曲渐渐趋于衰微，这些法国舞曲不再出现在器乐作品中；只有小步舞是例外，仍被保留在古典


吕　利

交响曲的第三乐章中。

德国的新教音乐和键盘音乐
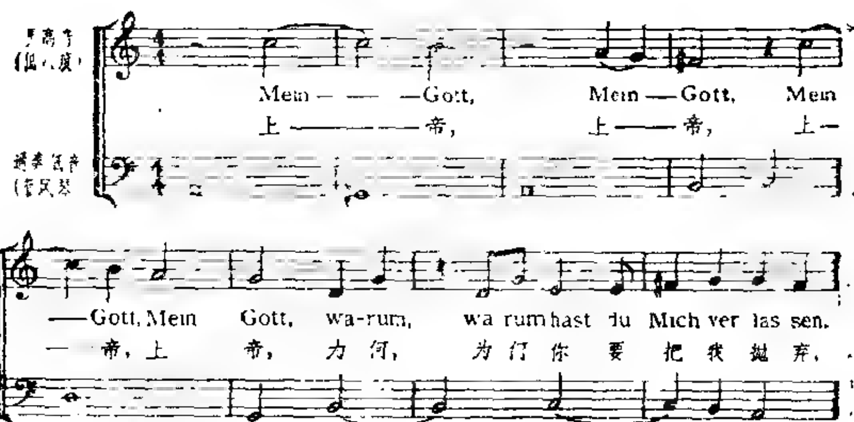
十七世纪的德国音乐在声乐方面以新教(路德宗)的教会音乐为主，在器乐方面则以键盘音乐，特别是以管风琴音乐为主。新教的众赞歌不仅是教会康塔塔和受难曲的基础，也是许多键盘器乐曲(如众赞歌前奏曲、众赞歌幻想曲、众赞歌赋格、众赞歌变奏曲)的基础。



许　茨

德国早期巴洛克音乐的代表人物许茨比巴赫早生一百年，是一位专门写作新教音乐的作曲家。他曾去威尼斯从意大利作曲家乔瓦尼·加布里埃利为师，也曾认真地研究过蒙泰韦尔迪的歌剧和牧歌，并称之为“明智的蒙泰韦尔迪”。他的复活清唱剧、圣诞清唱剧和受难曲深受意大利歌剧的影响，但他力图使自己的音乐服从于本国语言的

节奏，力图使旋律的抑扬顿挫和歌词的声情相一致。例如受难曲《基督在十字架上的七句话》(1645)中“上帝，为何你要把我抛弃”一句，旋律模拟呜咽啜泣的语言音调，曲尽其妙。这种传神之笔，洵足感人肺腑：



他在清唱剧和受难曲中所用的众赞歌常常改变旋律，以适应音乐所要表现的声情的需要。

丹麦作曲家布克斯特胡德，是许茨和巴赫之间的巴洛克音乐大师。他是德国北部吕贝克圣玛丽教堂的乐正和管风琴师，以精湛的演奏技艺和作曲技巧蜚声遐迩，使吕贝克成为北德的音乐中心。1703年，亨德尔和他的朋友马特宗慕名前来领教，并因布克斯特胡德准备年老告休，两人都想继承他的职位；但当时有个规矩，谁要想继承教堂管风琴师的职位，就得娶前任管风琴师的女儿为妻；亨德尔和马特宗看见布克斯特胡德的女儿长得很难看，这事只好作

罢。1704年，巴赫从安施塔特步行三百二十公里来听他的演奏，由于在吕贝克待得太久，几乎失去了他的职业。布克斯特胡德出色的管风琴复调音乐，成为巴赫写作托卡塔、帕萨卡里亚和赋格的楷模。他的富于戏剧情绪的教会康塔塔，象许茨的清唱剧和受难曲一样，成为巴赫同类作品的范本。

亨德尔和巴赫

巴洛克音乐在德国作曲家亨德尔和巴赫的手中达到了顶峰。这两位音乐大师出生的时间只相差二十六天，出生的地点只相距一百五十公里。巴赫九岁丧母，十岁丧父，由他的大哥约翰·克里斯托夫收养。大哥不肯把珍藏的乐谱借给他练琴，他只好偷偷地在月光下抄写，这同他晚年双目失明不无关系。亨德尔也有类似的经历，由于父亲反对他学音乐，常常半夜里偷偷躲在阁楼上凭着月光练琴，晚年也双目失明。两人都在巴洛克末期广泛吸取了西欧各国作曲家的创作经验，在声乐和器乐的创作上都取得了辉煌的成就。尽管两人有这些相似之处，却各自走着不同的生活和创作道路。

亨德尔对周围世界有广泛的兴趣，并善于

适应环境。他从哈雷教堂的管风琴师，一变而为汉堡歌剧院的小提琴师，从此和歌剧结下了不解之缘。1706—1709年的意大利之行，是他走向世界的第一步。他亲临歌剧的故乡，领会了意大利歌剧、清唱剧和器乐的风格，于是心摹手追，在罗马和威尼斯演出了自己的新作——意大利模式的清唱剧和歌剧。十八世纪一十和二十年代，正当意大利歌剧在英国风靡一时的时候，他去伦敦演出自己的歌剧，并经营剧院，获得成功。二十年代末期，当意大利歌剧因英国民谣歌剧的崛起而受到沉重打击的时候，他就改弦易辙，转向清唱剧的创作。尽管清唱剧的音乐还是和意大利歌剧一脉相承，但歌词全用英文，并取材于英国人耳熟能详的圣经文学，内容也切合当时英国人的爱国心理和民主愿望，因而受到了英国听众的热烈欢迎；其中《弥赛亚》(1742)、《参孙》(1743)和《犹大·马卡白》(1747) 都是上演率很高的作品。他长于即兴创作，形式变化不定；即使写作格律严谨的赋格一类作品，也洋溢着挥洒自如的笔触。1739年9月29日至10月30日的三十二天里，就一口气写了十二部大协奏曲(作品6)。有一些重要作品，如《水上音乐》(1717)、《应时清唱剧》(1746)、《焰火音乐》(1749)以及许多颂歌，都是

世俗应时之作。他在世时就声名远扬，死后享有更高的荣誉，海顿说“他是一切人的老师”，贝多芬称赞他是“有史以来最伟大的作曲家，我愿跪在他的墓前。”



亨德尔

比起爱交际、好活动、关心外在世界的亨德尔来，巴赫是典型的内倾性格的作曲家。他生于爱森纳赫，任职于吕纳堡、阿恩施塔特、米尔豪森、魏玛、寇顿和莱比锡，终身为教会和宫廷服务，不出国门一步。尽管如此，他的创作并没有受到地方性的限制。他对德国、荷兰、意大利和法国的音乐传统兼收并蓄，博采众长，才在创作上臻于博大精深的极致。他的长兄约翰·克里斯托夫是意大利管风琴大师弗雷斯科巴尔迪的再传弟子，他从小就从长兄那里领会了自由奔放的南方风格。他在吕纳堡时，曾多次去汉堡聆听北方管风琴大师赖因肯的演奏，领会了淳朴谨严的北方风格。后来（1720年）去汉堡求职时，受到了九十七岁的赖因肯的赏识。赖因肯听了他根据众赞歌《在巴比伦

水边»的半小时即兴演奏后说："我以为这种艺术已经死去，但我从你身上看到它还活着。"他在吕纳堡时，还步行八十公里去策勒听优美典雅的法国音乐，因为策勒公爵的夫人是法国人，家里有一个法国乐队，由法国人演奏和指挥。巴赫对意大利的器乐也进行了认真的研究，还曾把维瓦尔迪的许多小提琴协奏曲改编为古钢琴协奏曲和管风琴协奏曲。①



巴　赫(手里拿着他写的一首三部卡农)

巴赫的各种协奏曲和奏鸣曲都在意大利器乐的影响下戛戛独造，达到了更高的艺术水平。他的《意大利协奏曲》(BWV971)虽然是一首古钢琴独奏曲，演奏者却一身二任，有时代表乐队，有时代表独奏乐器，正象维瓦尔迪的协奏曲一样。他的四首乐队组曲（BWV1066—1069)

---

① 魏玛时期的古钢琴协奏曲BWV972，973，975，976，978，980和管风琴协奏曲BWV593，594，596都由维瓦尔迪的小提琴协奏曲改编而成。BWV代表德国音乐学家施米德的巴赫作品编号。

采用吕利式的法国序曲形式。他的《法国组曲》(BWV812—817)则以法国作曲家库泊兰为楷模。巴赫对库泊兰十分赞赏，曾和他通过信，只因库泊兰的家人漫不经心地用巴赫的信去盖瓶瓶罐罐，原信现已荡然无存。巴赫的两集《平均律钢琴曲集》(BWV846—893)，每集包含分布在大、小二十四调上的二十四首前奏曲和赋格曲，用以证明十二平均律的优越性，显然是在德国作曲家菲舍尔的启发下写作的。1702年，菲舍尔出版了分布在二十个不同的调上的二十首前奏曲和赋格，取名为《新风琴音乐的阿里阿德涅》；他想通过这个作品在管风琴上澄清调的迷津，正象希腊神话中的阿里阿德涅用线球引导希腊英雄忒修斯走出迷宫(见第52页)一样。菲舍尔的二十曲是巴赫四十八曲的先行者，但"青出于蓝而青于蓝"，巴赫的四十八曲现已被奉为"钢琴的《旧约全书》"。

在教会康塔塔和描述耶稣受难故事的"受难曲"中引进新教的众赞歌，是德国巴洛克声乐的特点。从许茨开始，受难曲中都用无伴奏宣叙调演唱《四福音书》中的经文，用咏叹调、合唱曲和众赞歌表达各种人物的思想感情。巴赫继承许茨的传统，提高了受难曲的表现力；现存根据《马太福音》和《约翰福音》写作的两部受难

曲(BWV244、245)，是这一体裁的杰作，标志着巴洛克声乐的高峰。巴赫象许茨一样，为了音乐表现的需要常常改变众赞歌的旋律与和声。他曾为《马太福音受难曲》中的众赞歌"对我的

女高音
(小号)
女低音
男高音
男低音
(通奏低音)
耶稣就是我的欢乐，
双簧管及第一小提琴
第二小提琴
中提琴
滋润我的心的甘露。

衷心期望”配了九种不同的和声。第147康塔塔中的众赞歌“耶稣就是我的欢乐”则和双簧管所吹的田园曲互相映带，在宗教音乐中加进了世俗因素(见第77页的谱例)。

巴赫没有写过歌剧，但他的受难曲、清唱剧、康塔塔和弥撒曲都包含着歌剧的要素，富于动人的戏剧性。他的三十多部世俗康塔塔中，有一些是喜歌剧性质的作品。著名的《咖啡康塔塔》(BWV211)近几十年来已被搬上舞台，当作喜歌剧演出。[1]

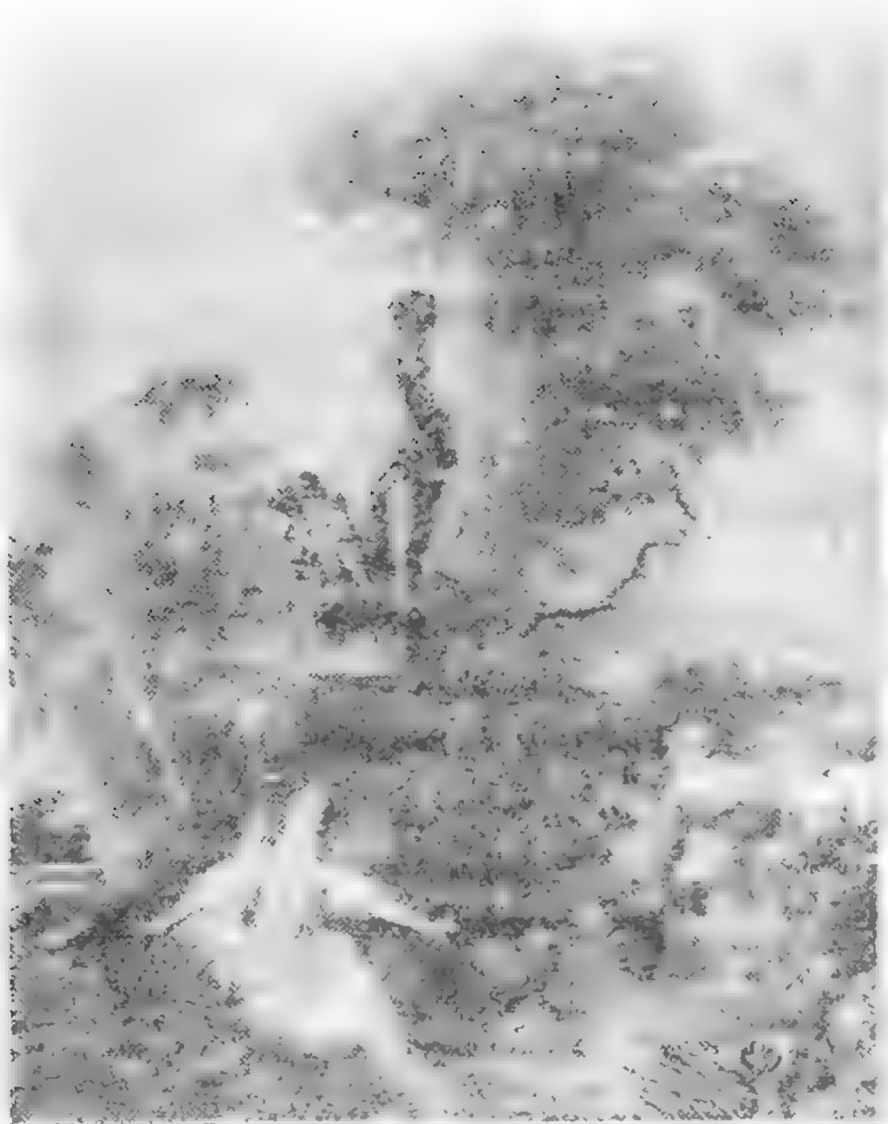
洛可可音乐

十八世纪二十年代，盛极一时的巴洛克音乐开始转向一种新的风格——洛可可风格。洛可可原是法国路易十五(1715—1774在位)时期的艺术风尚。当时的绘画和建筑崇尚纤细、奇巧，富于华丽的装饰，喜用旋涡形曲线和贝壳形花样(洛可可的原义就是“贝壳形”)。如果说，巴洛克艺术给人以庄严宏伟的印象，那末，洛可
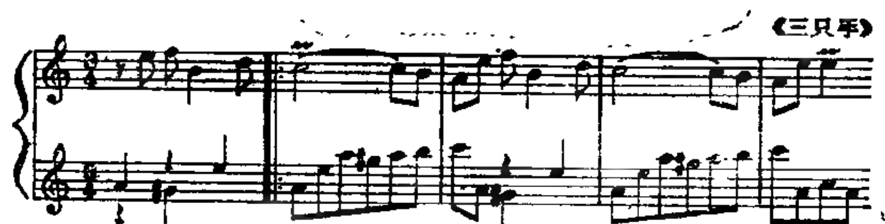
---

① 1925年，《咖啡康塔塔》曾在英国格拉斯哥作为歌剧演出。1960年11月11日，巴西咖啡学会在里约热内卢巴西大学音乐学校把《咖啡康塔塔》初次搬上巴西舞台。

可艺术则以其赏心悦目的妩媚秀丽吸引着人。洛可可艺术是随着文化艺术中心从教堂移到客厅而产生的，洛可可音乐也是从教堂音乐转向世俗音乐的结果，大致盛行于1750年的前后各二十五年间。法国洛可可绘画的代表人物瓦托(1684—1721)和布歇(1703—1770)工于浮华的
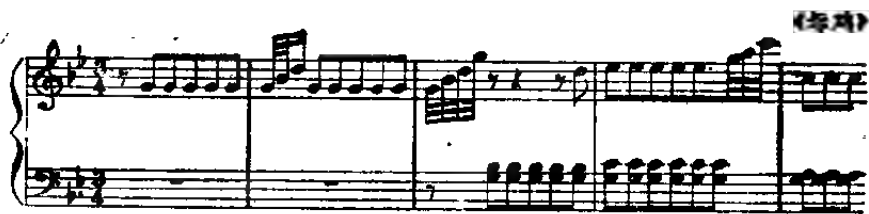


洛可可画家弗拉
戈纳尔(1732—1806)的画作《会晤》，
描写爱情的游戏

风俗画，常以牧歌和乡村舞会为题材。法国洛可可音乐的代表人物法朗索瓦·库泊兰和拉莫的古钢琴曲也以田园曲和风格化的舞曲为主，音乐纤美轻巧，富于繁缛的装饰音。1716年，库泊兰出版了他的《古钢琴演奏艺术》，指示演奏者怎样弹奏各种不同的走句，怎样伴奏旋律，怎样演奏花巧的装饰音，被奉为演奏洛可可音乐的金科玉律。拉莫写过四套古钢琴曲，都是风俗性的小曲。他的《古钢琴新组曲》中除了巴洛克组曲常用的舞曲外，还有一些富于风趣的小曲，如《三只手》一曲，左手在右手上面穿来穿去，好象多了一只手：



又如《母鸡》一曲，描写咯咯鸡叫的声音，富有生活情趣：



拉莫不仅是作曲家，还是一位卓有建树的音乐理论家。他的调中心、基础低音和用根音（不是

低音）确定和弦性质的理论，为近代功能体系和声奠定了基础。

在意大利，洛可可风格反映在多美尼科·斯卡拉蒂的古钢琴奏鸣曲中，也反映在塔蒂尼的小提琴协奏曲和奏鸣曲中。他们作为古钢琴和小提琴的演奏能手，都在作品中追求华丽的技术效果。多·斯卡拉蒂的五百五十五首古钢琴奏鸣曲主要是一些精巧玲珑的各种舞曲、田园曲、随想曲、托卡塔和赋格，大多用二部奏鸣曲式（古奏鸣曲式）写成。它们不同于套曲形式的巴洛克奏鸣曲（教堂奏鸣曲或室内奏鸣曲），而是一种单乐章的作品；但据现代美国古钢琴家柯克帕特里克的研究，这些作品大多是可以成对地组合起来的双乐章奏鸣曲。

在德国，洛可可风格表现在马特宗和泰勒曼的古钢琴作品中，也表现在巴赫的某些组曲中，特别表现在深受库泊兰影响的《法国组曲》中。泰勒曼才思敏捷，各种体裁的作品数以千计。亨德尔说他写一部康塔塔象写一封信那样轻而易举。巴赫作有三百多部康塔塔，泰勒曼写了一千七百多部；巴赫作有四首乐队组曲，泰勒曼写了二百多首。泰勒曼在世时，是德国最受欢迎的作曲家，死后渐渐为人所遗忘。直到最近几十年，他的许多作品才被重新发现，今天

人们公认他是巴洛克、洛可可和早期古典音乐之间的重要桥梁。

十八世纪后半叶，德国北部的作曲家匡茨、威廉·弗里德曼·巴赫、卡尔·菲利浦·埃马努埃尔·巴赫等赋予洛可可音乐以新的表现力。他们一反巴洛克音乐在全曲或一个乐章中表现一种统一的感情的作法，力图在音乐中表现"真实而自然"的感情转换，他们的作品常有频繁的力度变化和速度变化。同时，以施塔米茨为首的曼海姆乐派则致力于培养生动活泼的乐队演奏风格，开始使用渐强渐弱和鲜明的强弱对比，对近代交响曲、奏鸣曲和室内乐的发展，起着重要作用。

第六章　维也纳古典乐派

十八世纪后半叶的欧洲，思想上和政治上发生了巨大的变革。法国的启蒙运动在文化教育领域里反对封建特权，提倡回到自然和合乎人性；德国的狂飙突进运动则在文艺领域里反对封建道德，提倡个性解放和创作自由；这些都为资产阶级革命作了思想准备，也对音乐艺术的发展产生了巨大的影响。原来依附于宫廷的音乐家，为了摆脱封建贵族的奴仆地位，成为独立自由的艺术家而进行不懈的奋斗，并将原来作为封建贵族娱乐品的声乐和器乐，提高到具有鲜明的思想性和丰富的感情内容的艺术作品。从十八世纪中叶到十九世纪初，德国和奥地利产生了格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬等对音乐形式和内容的革新有杰出成就的大作曲家。他们都在维也纳度过创作的成熟时期，而他们的作品又都成为后世音乐的典范；所以，以他们为代表的作曲家被称为“维也纳古典乐派”。



杰斐逊(1743—1826)的住宅(显示受古希腊和古罗马建筑影响的古典建筑风格)

维也纳古典乐派写作的爽朗明快、淳朴自然的主调音乐，和巴洛克时期精雕细镂的复调音乐大异其趣。巴赫的两个儿子卡尔·菲利浦·埃马努埃尔和约翰·克里斯蒂安对这种风格的转变起着很大的作用。他们开始把不分主次的几条旋律线纠结在一起的复调织体，改变为以一条旋律线为主，其他声部作为陪衬的主调织体；把连绵不断地模仿和模进一个主题核心的、浑然一体的复调结构，改变为整齐匀称、句读分明的主调结构；把繁缛花巧、装饰性很强的复调风格，改变为简洁晶莹、玲珑剔透的主调风格。维也纳古典乐派继小巴赫们之后，把主调音乐推向高峰。

早在十八世纪中叶，各种主调音乐的体裁和形式已经开始形成，并初具规模。通过意大利作曲家萨马蒂尼等人的创作实践，和以约

翰·施塔米茨为首的德国曼海姆乐派的音乐家们对乐队音乐所作的探索，“快一慢一快”三段式的意大利序曲，终于发展成为“快一慢一快”三乐章的交响曲；后来又在中间乐章和末乐章之间加进一个小步舞曲乐章，成为四乐章的古典交响曲。同时，由四件乐器平分秋色的弦乐四重奏，取代了早期的三重奏奏鸣曲，成为最流行的室内乐形式。由羽管键琴改进而成的钢琴，也在这时问世。由于它能轻重自如地演奏音乐，具有丰富的表现力，因此到了十八世纪末叶终于取代羽管键琴，为键盘音乐打开了新的局面。一首钢琴奏鸣曲所显示的抒情功能和戏剧力量，足以和交响曲并驾齐驱。钢琴协奏曲也取得了和小提琴协奏曲同样重要、甚至更重要的地位，成为钢琴家（常常就是作曲家自己）施展演奏技巧的用武之地。所有这些主调音乐的重要体裁，都和交响曲同一模式，但协奏曲通常没有小步舞曲乐章，奏鸣曲也比交响曲减少一、二个中间乐章。如果说，川流不息、一气呵成的巴洛克复调音乐是以“统一”为基础的话，那么，维也纳古典乐派的主调音乐则建立在“对比”的原则之上。速度、力度、音区、音色的对比，节奏、节拍的对比，调性、调式的对比，主题的对比，曲式的对比以及体裁、风格的

对比，都体现在各乐章和各段落的关系之中。交响曲、协奏曲、奏鸣曲和室内乐的各乐章，都用各种不同的曲式写成，其中最重要、最有时代特色的是奏鸣曲式。奏鸣曲式中对比主题的呈示、展开和再现，可以说是体现了音乐的辩证法，它在维也纳古典乐派的手中得到了很大的发展和提高。维也纳古典乐派在丰富和声语言、扩充乐队编制、提高乐器表现力等方面也都有长足的进展。除了形式上的革新以外，维也纳古典乐派最大的功绩，在于把早期为贵族服务的娱乐性音乐，提高为有深刻的抒情性和戏剧性、能够反映社会生活、表现民主爱国思想的艺术。

克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克

格鲁克是维也纳古典乐派的先驱。早年从萨马蒂尼为师。四十至五十年代写了二十多部意大利式的音乐剧，演出于米兰、威尼斯、图林、罗马、伦敦、德累斯顿、布拉格等地；五十年代末期又写了一些法国式的喜歌剧，演出于维也纳的兴勃隆宫；但他最重要的贡献是对日趋程式化的意大利歌剧所进行的改革。1762—1770年间，他和意大利剧作家卡尔萨比基(1714—1795)

合作，创作了《奥菲欧》（1762）、《阿尔切斯特》（1767）和《巴里德与埃雷娜》（1770）三剧。为了体现戏剧的真实性和真挚淳朴的表情，他们扬弃了以炫耀技巧为能事的传统意大利歌剧程式，力求音乐与戏剧的统一。格鲁克和卡尔萨比基的歌剧改革，是卢梭"回到自然"和狄德罗"以自然为师"的美学观在音乐上的反映。1767年格鲁克为《阿尔切斯特》所作的《序言》，阐明了他们改革歌剧的原则，是向传统意大利歌剧挑战的一篇檄文：



格鲁克（科瓦区根据培尔格的画像重绘）

"当我从事写作《阿尔切斯特》的音乐时，决心完全排除因歌者的虚荣或作曲家的纵容而被引进歌剧的一切谬妄，它们毁坏意大利歌剧，使最辉煌、最优美的壮观变成最可笑和令人厌腻的东西，由来已非一日。我曾极力约束音乐以表情为手段，遵循着剧情的发展，不去妨碍动作，或用画蛇添足的装饰音去抑制动作，以发挥

音乐真正为诗歌服务的作用。我相信，音乐应该象有效的色彩作用于一幅安排得体的图画一样，用相称的光影对比去活跃形象，而不改变它们的轮廓。因此，我不希望一个演员为了期待一段讨厌的过门而沉湎于最热烈的对话之中，不希望他在一个字的中间停留在一个适合于他的嗓子的元音上，或在一些拖长的走句中炫耀他的灵活的嗓子，或期待着乐队给他以恢复呼吸的时间，以便演唱一个华彩段。我并不认为我有责任草草了事地越过一首咏叹调中也许包含着最动人、最重要的歌词的第二段，为了要按常规把第一段重复四遍，并在意义上也许还没有结束的地方去结束这首咏叹调，以满足演员显示他能够用各种姿态随意变化一个走句的愿望；简言之，我力求废除这些谬妄，和它针锋相对的良好的意念和理性，已经在长时间内无法大声说话了。"

"我觉得序曲应该向观众提示将要表演的剧情的性质，即戏剧的主旨；乐队乐器的引进应该与唱词的意趣和强度相称，不要听任咏叹调和对话中的宣叙调之间形成尖锐的对比，免得不合情理地去打断一个乐段，或粗暴地扰乱动作的力度和热度。"

"我还相信，我最重要的工作是致力于寻求

一种美的单纯，我力避牺牲了明朗去夸耀艰辛；我也不以为追求新奇是可取的，如果它不是由环境和表情自然地唤起的话；为了获得预期的效果，没有不可以放弃的规则。……"

1773年格鲁克去巴黎，写了用法语演唱的歌剧《伊菲姬尼在奥利德》(1774)、《奥菲欧与优丽迪茜》(1774)、《阿尔切斯特》(1776)和《阿尔米德》(1777)。这些歌剧深受法国传统的影响，融合了法国歌剧中的合唱和芭蕾。因此在法、意歌剧的论争中，格鲁克被奉为法国歌剧的卫士。这时，意大利作曲家皮钦尼也来到巴黎，担任玛丽·安托瓦内特皇后的唱歌师傅，并演出歌剧。巴黎喜歌剧院安排格鲁克和皮钦尼同时为歌剧《伊菲姬尼在奥利德》作曲，重演了五十多年前亨德尔与博农契尼合写同一部歌剧进行比赛的故事。在1721年的那场比赛中，意大利的博农契尼压倒了德国的亨德尔；而在现在这场比赛中，德国的格鲁克战胜了意大利的皮钦尼。但皮钦尼很有雅量，非但不怨恨他的敌手，还宣称格鲁克是他热烈崇拜的对象。

格鲁克对歌剧进行的改革和一百年后瓦格纳的改革，在音乐史上先后辉映。格鲁克的第一部歌剧《奥菲欧》，是至今还在舞台上演出的最早一部歌剧。

约瑟夫·海顿

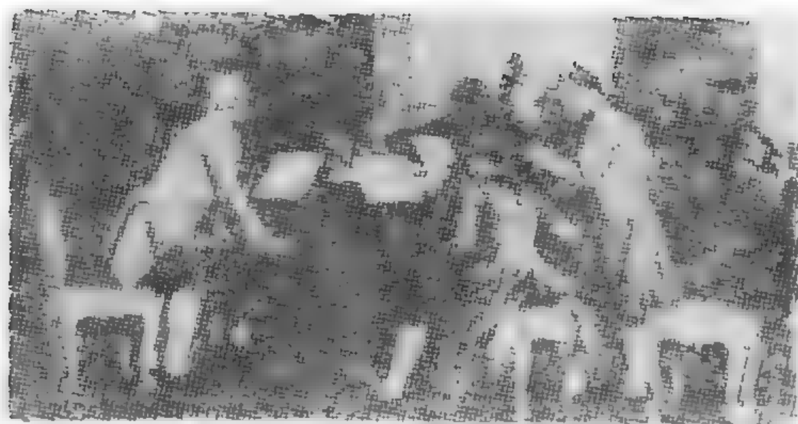
海顿生于奥地利下奥地利州的一个小镇——奥地利人、匈牙利人、斯洛伐克人和克罗地亚人聚居的鲁劳镇。他的创作深深植根于奥地利各民族的民间音乐；1797年所作奥地利国歌的曲调，就是根据一首克罗地亚民歌写出来的。

从1761年起，海顿在维也纳郊外匈牙利公爵埃斯特哈齐的宫邸当了近三十年的宫廷乐长，写作了大量的娱乐曲、交响曲、弦乐四重奏、钢琴三重奏、钢琴奏鸣曲和各种协奏曲，但他最优秀的作品如十二部《伦敦交响曲》、清唱剧《创世纪》和《四季》，都是摆脱了宫廷的羁绊以后创作的。

后人常尊称海顿为"交响曲之父"和"弦乐四重奏之父"，其实交响曲和弦乐四重奏都不是由他首创的；但这两个器乐品种在他的栽培下，都从草创阶段进入了成熟阶段。演奏交响乐的管弦乐队，最初只包含五把小提琴、一把大提琴、一把低音提琴、一支长笛、两支双簧管、两支大管和两支圆号，共约十四人。经海顿的努力，乐队的规模逐渐扩大，形成了完整的双管编制，总

人数达到二十余人。

海顿在原来以风俗性为主的器乐作品中注入了戏剧性和标题性，并用独特的手法，塑造出鲜明生动的音乐形象。他的传记作者卡尔帕尼告诉我们，海顿有一次想在一部交响曲中描述一个食口众多而财产微薄的朋友去美国经商的历程。交响曲的内容包括“冒险家上船——开船遇顺风——家属的悲伤和岸上朋友的祝福——一路顺风——到达异乡——异国的声音、



海顿在埃斯特哈齐宫邸主持预演

舞蹈（交响曲的中间乐章）——做了获得厚利的交易后开始返航——顺风吹来（交响曲开头动机的再现）——可怕的风浪接着发生（混乱的音响与和弦）——旅客的惊呼、海洋的咆哮、风啸（从半音阶进行变为凄惨动人的旋律）——狼狈的旅客们的恐惧和焦急（增减和弦、半音转调）——风浪归于平静——回到向往的祖国——快乐地会见家属和朋友——皆大欢喜。”资本家通

过海外贸易加速资本积累，是海顿时代的典型社会现象；海顿用交响曲的戏剧性体裁来反映这种社会现象，是有深刻的现实意义的。他在第18弦乐四重奏中抒写行吟诗人弹着曼陀铃吟唱小夜曲的情景，在第68弦乐四重奏中描绘云雀的飞翔和歌唱，都足以引人入胜。他的清唱剧也有许多绘声绘影的音画，如《创世纪》描写上帝从混沌中创造天地，塑造了海浪、溪水、雄鹰、云雀、鸽子、夜莺、狮、虎、鹿、马、牛、羊和昂然挺立的人的音乐形象；《四季》抒写严冬消逝、春回大地，描绘蟋蟀叫、青蛙鸣、小鸟唱歌，也都栩栩如生。他还写了一部想入非非的"空间歌剧"《月亮的世界》，表现了十八世纪人类遨游宇宙空间的理想。这部久已被人遗忘的歌剧，引起了现代人的兴趣，近年来已恢复上演。

海顿生性富于风趣，逗人喜爱，因而被他的同时代人称为"海顿爸爸"。他的作品时时流露出幽默的笔触。1772年，海顿和乐队队员们伴着埃斯特哈齐公爵长期滞留在维也纳郊外的夏宫里，久久不能回到维也纳家中和家人团聚，大家想家心切，一时怨声载道。于是他就在《#f小调交响曲》中巧妙地向公爵表达队员们要求离去的意思。演奏到末乐章时，第一双簧管和第二圆号首先结束，演员们吹灭了蜡烛离席而去；不

久，大管、第二双簧管、第一圆号和各种弦乐器又依次提前结束，先后离席而去；最后只剩第一和第二小提琴孤零零地演奏最后一个乐句。公爵领悟了海顿所暗示的意思，马上准许队员们回到维也纳去。后来，大家都称这部交响曲为《告别交响曲》。又如1791年，海顿第一次去伦敦演出自己的作品，发觉有些贵妇人听音乐心不在焉，他就在《G大调交响曲》中和她们开了一个玩笑：第二乐章缓慢的变奏曲主题演奏得很轻，第一段反复演奏时声音更轻，贵妇人们都在异常安静的音乐声中昏昏欲睡……突然，乐队伴着定音鼓的敲打，奏出了一个强烈的和弦，

Allegretto

心急的农夫 赶着他的 身强力壮的牛，

旧犁套上去 耕地，快快活活上田头。

心

长笛

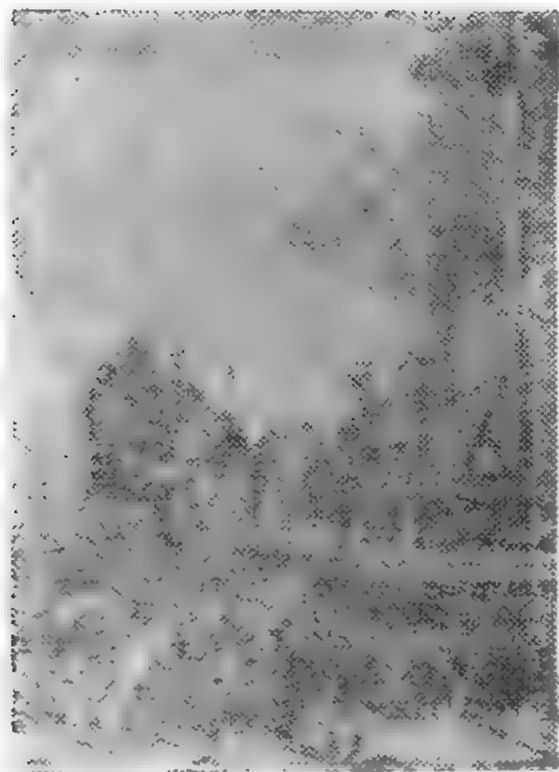
急的农夫 赶着他的 身强力壮的牛，

有如晴天霹雳，把睡眼惺忪的贵妇人们吓了一跳。因此，这部交响曲被称为《惊愕交响曲》。后来在清唱剧《四季》的春天部分，当西蒙唱着歌去犁田时，长笛忽然吹出了《惊愕交响曲》中这个变奏曲的主题，模拟另一个农民在吹口哨(见第93页谱例)类似这样的幽默笔触，常常妙趣横生，耐人寻味。

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特

莫扎特生于萨尔斯堡的一个音乐家庭。四岁开始学习音乐，六岁已经是演奏古钢琴、管风琴和小提琴的能手。他由父亲带往维也纳、巴黎、伦敦和意大利各地去旅行演奏；每到一地，都被视为“神童”。在作曲方面，他也是早熟的奇才。五岁开始写古钢琴曲，八岁创作第一部交响曲，十七岁已经是一位羽毛丰满的作曲家了。他的同时代人和后辈都把他看作是不学而成的天才。其实，莫扎特的创作才能并不是与生俱来，而是在刻苦磨炼中发展起来的。他对世态人情和社会生活能够身感体验，洞察入微；对欧洲各国的音乐文化能够博采众长，为己所用。1764年莫扎特在伦敦发现了约翰·克里斯蒂安·巴赫的歌唱性旋律，马上向他学习，并加以创

造发展，形成了莫扎特特有的歌唱性快板。1769年到意大利，接触到意大利音乐的抒情气质，又成为他终生学习的榜样。1773年到维也纳，听了海顿的弦乐四重奏，大加赞赏，马上心摹手追，一个月内连写了六部四重奏，献给了海顿。对于自己的创作才能从何而来，莫扎特是很有自知之明的。1787年10月，歌剧《唐·璜》在布拉格第一次预演以后，莫扎特在和乐队指挥库查尔兹一同散步时说："以为我的艺术得来全不费功夫的人是错误的。我确切地告诉你，亲爱的朋友，没有人会象我一样花这么多时间和思考来从事作曲。没有一位名家的作品我不是辛勤地研究了许多次。"
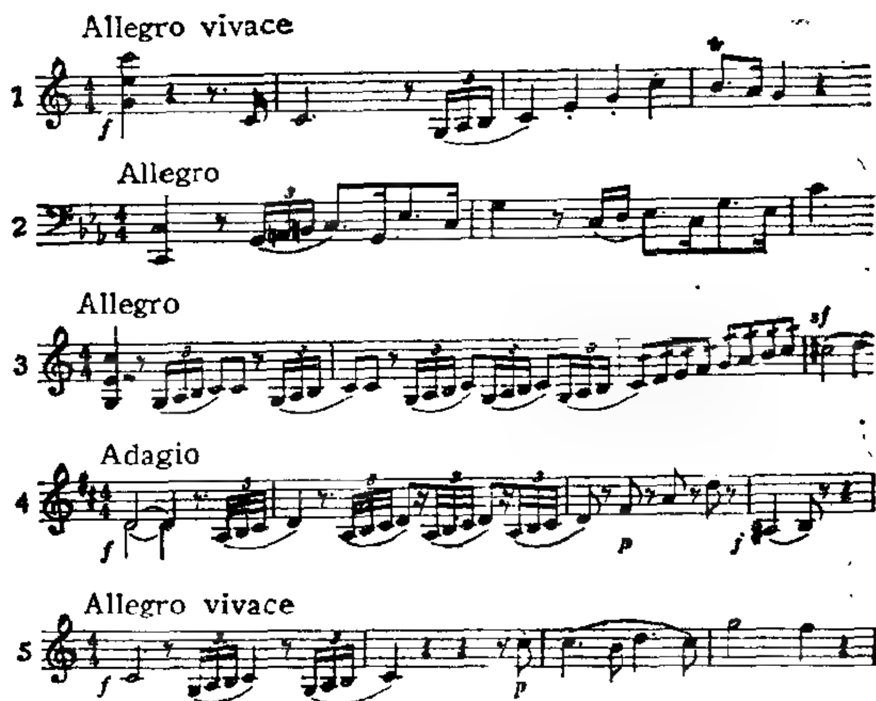


七岁的莫扎特在弹羽管键琴，父亲站在他背后演奏小提琴，旁边是十二岁的姊姊玛丽安娜。1763年卡尔蒙泰勒作于巴黎

从十四岁起，莫扎特就被萨尔斯堡大主教

雇佣为乐师。蛮横无理的主教，动辄颐指气使，肆意凌虐。生性独立不羁的莫扎特，不能容忍这种屈辱的生活，终于在1781年和主教决裂。他在当时写给父亲的信中愤慨地说："我不能再忍受这些了。心灵使人高尚起来。我不是公爵，但可能比许多继承来的公爵要正直得多。"从此他离开了萨尔斯堡，定居维也纳，成为音乐史上最早摆脱封建主的"奴仆"地位的"自由音乐家"之一。

莫扎特的作品遍及各种体裁，尤以歌剧、协



1.K.338c 大调交响曲第一乐章。2. K. 365ᵇE 大调钢琴协奏曲第一乐章。3.K·415C大调钢琴协奏曲第一乐章。4.K.504D大调交响曲第一乐章。5.K.551C大调交响曲第一乐章，

奏曲和交响曲最为重要。他的最优秀的作品，常常体现出反封建、争自由的民主思想和时代精神。如歌剧《费加罗的婚礼》塑造了以机智勇敢战胜封建特权的第三等级英雄形象；歌剧《唐·璜》揭露一个荒淫无耻的西班牙贵族，最后这个贵族得到了应得的惩罚。同样，在交响曲和协奏曲中，也显示出处于上升时期的资产阶级勇往直前、奋发向上的锐气和毅力，洋溢着“狂飙突进”的精神（见第96页五例）。

莫扎特的歌剧有三种类型：第一类是按照意大利正歌剧体裁写作的，如《伊多美内奥》(1781)和《梯托的仁慈》(1791)；第二类是按照意大利趣歌剧体裁写作的，如《费加罗的婚礼》(1786)和《唐·璜》(1787)；第三类走的是德国歌唱剧的路子，如《后宫诱逃》(1782)和《魔笛》(1791)。莫扎特写歌剧咏叹调和重唱曲，是在了解了演员的嗓音、技艺和表现特色之后有的放矢地下笔的，但目的不在于让演员炫耀技艺，而是为了发挥演员的特长，恰如其份地刻划人物的性格和思想感情。

莫扎特是近代协奏曲的重要作家，除了二十七部钢琴协奏曲和五部小提琴协奏曲以外，还为各种木管乐器（长笛、双簧管、单簧管、大管）和铜管乐器（圆号、小号）写作协奏曲，用来

发挥它们的演奏技术。他使单簧管成为管弦乐队中固定的一员。在他成熟时期的作品中，管乐不再仅仅用来加强弦乐，而和弦乐处于平起平坐、相互抗衡的地位。他还常常让个别乐器的音色崭露头角，以获得特殊的色彩效果。他写过五十部左右交响曲，最重要的三部（^{b}E 大调、g小调和C大调），是在1788年夏季的一个半月里写出来的。三部交响曲表现了三种不同的性格：天真无邪的欢乐情绪、真挚动人的抒情气质和刚毅豪迈的英雄气概。德国诗人歌德说，在莫扎特的作品里"蕴藏着一种生育力，一代接着一代地发挥作用，取之不尽，用之不竭。"（《歌德谈话录》）莫扎特只活了三十五岁，但他那生生不息的创造力，将由贝多芬、舒柏特和后辈作曲家代代相传地延续下去。

路德维希·凡·贝多芬

贝多芬从青年时代开始就向往着自由平等的民主思想。当时资产阶级反封建的民主革命已经成为现实斗争，1789—1794年的法国革命激起了他的满腔热情。最初，他把拿破仑当作摧毁专制制度、实现共和理想的英雄，1804年写了一部《拿破仑·波拿巴大交响曲》向他致敬。

但当听到拿破仑称帝的消息时，在憎恶这个新的“暴君”的激怒中撕破了写有拿破仑名字的标题页，用鄙夷的口气说：“他也不过是一个凡夫俗子。现在他也要践踏人权，以逞其个人的野心了。他将骑在众人头上，成为一个暴君。”过了许多日子，把曲名改为《英雄交响曲》后，才允许这部作品公之于世。

1809年7月初，维也纳从法国军队的第二次占领下解放以后，贝多芬住在李希诺夫斯基公爵的庄园里。有一次，公爵要求贝多芬为住在他家里的法国军官演奏音乐，贝多芬严词拒绝，并愤然离去，事后并写信给公爵说：“公爵之所以为公爵，只是由于偶然的出身；贝多芬之所以为贝多芬，则全靠我自己。公爵现在有的是，将来也有的是；而贝多芬却只有一个。”1812年夏，贝多芬挽着德国大诗人歌德的手，在捷克温泉城泰普里莰的路上散步，遇到一群路过的贵族。歌德向他们频频鞠躬，这使贝多芬大为恼怒；而当歌德谈论到宫廷和皇后时，也一定要用十分谦恭的词句，贝多芬对此也非常不满。“用不着客气！”贝多芬埋怨地说：“您大可不必这样做；这没有任何好处。您应该向所有的人直截了当地表明您的想法……我对他们就完全不是这样！……我就曾对一位公爵指出，他那种派头

是愚蠢的，那只能显示出他们的庸碌无能。我对他说：'您可以把勋章别在任何一个人的胸前；但是他决不会因此变得更好一些。您也许能使一个人成为七品或三品文官，但是您在任何时候也造就不出歌德或贝多芬来，……因此您应该学习敬重那些自己不可能做到的事和自己远远瞠乎其后的人！这对您是大有裨益的。'……"这时路上出现了向他们迎面走来的皇后、公爵和全体朝臣。贝多芬对歌德说："不要把手缩回去！这里应该让路的是他们，而不是我们。"歌德对此却采取了截然不同的态度，他抽出被贝多芬握着的手，脱下帽子，退到路边。贝多芬却径直朝大公爵的人群中走去。他只是稍稍碰了一下自己的帽沿。公爵们谦恭地让路，并友好地向他致礼。贝多芬走过他们的行列以后，就停下来等候继续向他们毕恭毕敬地鞠躬如也的歌德，然后对他说："我等您是因为我敬重您，您是值得

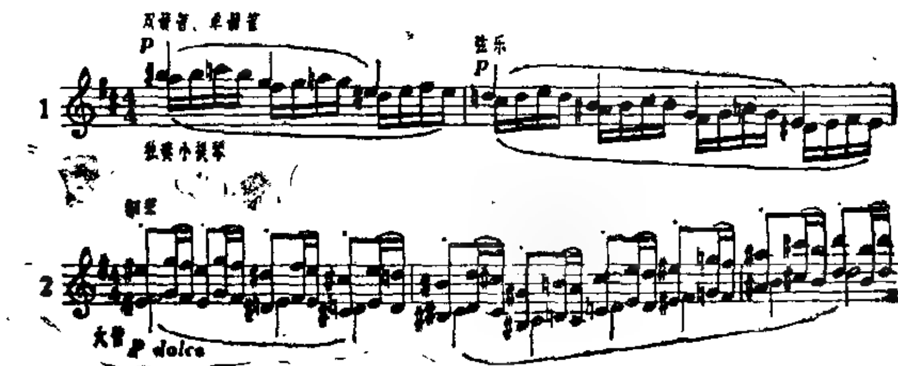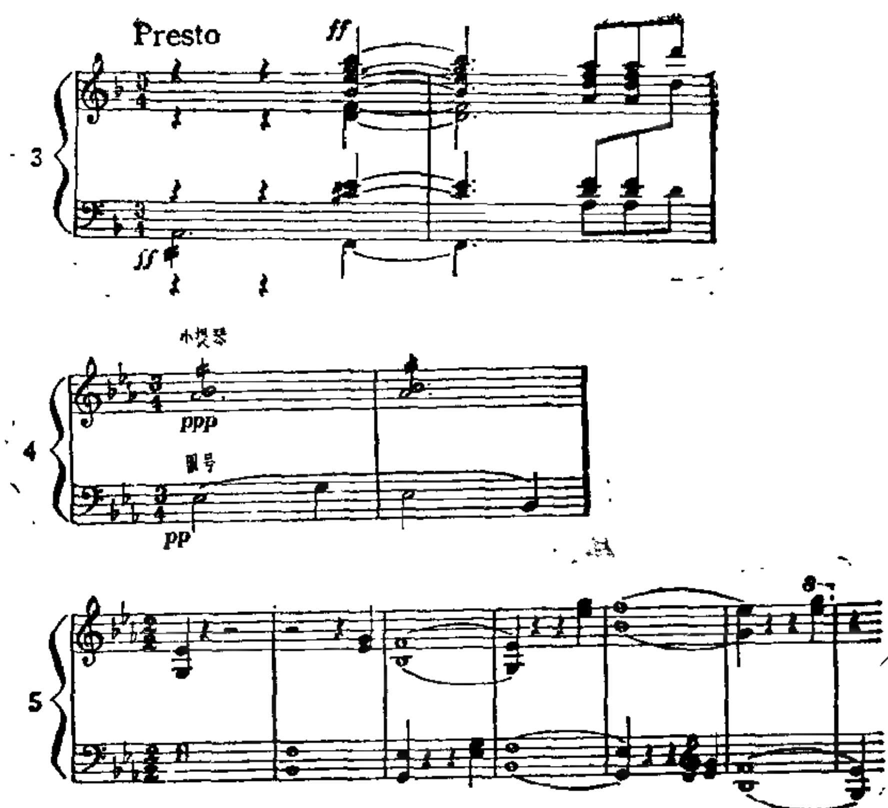


贝多芬和歌德在泰普里茨

敬重的，但是您对于他们却过分尊敬了。”

在贝多芬许多千锤百炼、取精用宏的作品中，都闪耀着自由民主思想的光芒：《英雄交响曲》表现轰轰烈烈的革命斗争，歌颂舍生取义的献身精神；《命运交响曲》体现“通过斗争获得胜利”的革命英雄思想；《合唱交响曲》唱出了“四海之内皆兄弟”的崇高理想；许多悲壮激昂、气势磅礴的钢琴奏鸣曲（第1，5，8，17，23，32）和钢琴协奏曲（第3，5）也具有同样的性质；歌剧《菲岱里奥》和为歌德的戏剧《埃格蒙特》写作的配剧音乐，则都刻划了反抗专制暴政的英雄形象。

贝多芬是集古典音乐大成、开浪漫乐派先河的大师。他的早期作品是以海顿和莫扎特为楷模的，但一开始就显示出别具一格的独创精神。例如，他的第一交响曲第一乐章的号召性主题是和莫扎特一脉相承的《见第96页例5），但引子的第一个和弦就用了下属调的属七和弦，遭到了当时人的非议，有一位批评家攻击贝多芬





1. 小提琴协奏曲第一乐章。2. 第四钢琴协奏曲第 一乐章。3. 第九交响曲第四乐章。4.第三交响曲第一乐章。5.第二十六钢琴奏鸣曲第一乐章

说这是一幅“驱海顿于荒谬境地的漫画”。他的作品不仅充满了意外的和弦进行和意外的转调，还大胆地使用不协和音(上例1,2)，甚至把所有的调式音同时结合在一起(上例3)；他又把主和弦和属和弦同时结合，开创了复合功能的和声手法(上例4,5)。在中期和后期作品中，双管制乐队已经不能满足他的需要。他在《命运交响曲》中加进了短笛和长号，在《合唱交响曲》中加进了低音大管，并让低音提琴和定音鼓也演

奏起旋律来；而第四乐章所要表现的人类最崇高的理想和最深厚的感情，则非人声不能曲尽其妙，因此又第一次在交响曲中加进了合唱。他还一反常例，使用全部乐队乐器演奏轻若鸿毛的乐句，向我们展示出一个崭新的音响世界。

在各种体裁的作品中，用奏鸣曲套曲形式写作的九部交响曲、三十二部钢琴奏鸣曲、十部小提琴奏鸣曲、十六部弦乐四重奏、五部钢琴协奏曲和一部小提琴协奏曲，是贝多芬器乐作品的精髓。他对奏鸣曲套曲作了许多重要的改革，不仅以富于动力的谐谑曲代替典雅的小步舞曲，而且扩大了谐谑曲的表现领域：或手舞足蹈、神采飞扬（如《田园交响曲》第三乐章），或沉思默想、低回无限（如《命运交响曲》第三乐章），或风雷激荡、气势奔腾（如《合唱交响曲》第二乐章）；表现各种情致的音乐，都可以采用谐谑曲的体裁。奏鸣曲式在贝多芬的手里发展成为一种从多方面表现音乐形象矛盾冲突的大型戏剧性结构。呈示部中主部和副部的调性，从主、属关系扩大到二级关系，以取得鲜明的调性色彩对比；展开部有很大的发展，常常扩充到超过呈示部的规模；尾声为了和展开部取得平衡，也有相应的扩充，往往成为第二个展开部。贝多芬还用共同主题把交响曲的各乐章贯穿起来（如

《命运交响曲》)，或让前面几个乐章的主题在末乐章中回光返照(如《合唱交响曲》)，或根据特定的标题内容把各乐章联结成为一个整体（如《田园交响曲》)。这些手法为浪漫乐派的交响曲开辟了道路，所以贝多芬是从古典乐派通向浪漫乐派的带路人。

第七章　浪漫乐派

浪漫主义是产生于十八世纪后半叶至十九世纪上半叶欧洲资产阶级民主革命和民族革命时期的一种文艺思潮。它一方面反映了资产阶级上升时期对于个性解放的要求，另一方面也反映了富于创造性的个人对于似乎威胁着人的尊严的工业革命的反抗。浪漫主义艺术突破循规蹈矩的古典形式，用个性化的语言，不拘一格地表达个人的思想感情和艺术感受。诚如法国作家雨果所说：浪漫主义是“文学上的自由主义”。音乐上的浪漫主义运动稍晚于文学上的浪漫主义运动。浪漫主义音乐贯穿于整个十九世纪，并延续到二十世纪之初。

浪漫主义音乐是一种个性化的、理想化的、富于诗意的、感情重于理智的音乐。德国作曲家舒曼说过：“浪漫主义不是形象和形式的问题，而是作曲家是不是诗人的问题。”在这一点上，音乐可以说是“一切艺术中最浪漫主义的一种”（德国小说家恩斯特·台奥多尔·阿马德乌

斯·霍夫曼)。浪漫主义音乐强调个人的自我表现。法国启蒙思想家和音乐家卢梭说:“我不同于我所见到的一切人。”美国诗人惠特曼(1819—1892)则称他的最长的一首诗为“自己的歌”。如果说,古典音乐倾向于表现共性的话,浪漫主义音乐则是更多地表现个性的音乐,浪漫乐派作曲家的作品在本质上都是“自己的歌”。因此,浪漫主义音乐在题材、体裁、形式、风格和表现手法上,都是各行其是、不拘一格的。——舒伯特、舒曼、布拉姆斯、罗伯特·弗兰茨、雨果·沃尔夫真挚淳朴的抒情歌曲几分钟就可以唱完,而错综复杂的瓦格纳的四联乐剧《尼伯龙根的指环》则需连演四个晚上;门德尔松、舒曼、肖邦、布拉姆斯短小精悍的特性曲借助钢琴的单一音色来流露细腻亲切的情感,而马勒的交响曲则综合了大乐队和各种人声丰富多采的音色来表达孤高悠远的精神境界;柏辽兹、李斯特、里夏德·施特劳斯热衷于写作交响诗、标题交响曲和各种标题音乐,而布拉姆斯则偏爱非标题的“纯音乐”。但一切浪漫主义音乐都是富于诗意的,都和文学结下了不解之缘,只是结合的方式不同而已。在艺术歌曲中,文学(诗歌)作为与音乐密不可分的歌词;在交响诗中,文学成为音乐的标题;在特性曲中,文学

进入了音乐所表现的意境，即所谓“诗情画意”；而在歌剧中，文学以诗歌和剧本的双重形式与音乐密切结合。

古典作曲家都是有全面音乐修养的艺术家，他们不仅精通和声、对位、配器和曲式，同时也一定是钢琴家。浪漫乐派作曲家则往往在音乐修养上有所偏废，并根据个人的兴趣和爱好，专注于一种或几种音乐体裁的写作。柏辽兹是乐队作曲家和指挥家，配器是他的专长，但他对钢琴没有下过功夫，从来不写钢琴作品。帕格尼尼是小提琴演奏家和作曲家，几乎专写小提琴作品，以热情奔放的演奏著称于世。肖邦纯粹是一位钢琴诗人，主要写作钢琴作品，其他作品（包括有精致的钢琴伴奏的十九首波兰文歌曲）也都离不开钢琴。配器不是他的专长，他非但没有写过乐队作品，就是两部钢琴协奏曲也不以配器取胜，有些演奏它们的钢琴家宁愿采用钢琴伴奏。瓦格纳则是歌剧的作曲家、剧作家和指挥家，终身矢志于改革歌剧，所作歌剧都由他自己写作剧本和歌词，以实现其音乐、文学和其他艺术紧密结合成有机整体的理想。沃尔夫也主张音乐与诗歌必须融合为统一的有机体，但他很少写作歌剧，几乎专写声乐作品，毕生创作了二百八十多首声情并茂的歌曲。

早期浪漫乐派

浪漫乐派可以分为早、中、晚三期。十九世纪前半叶出现了早期浪漫乐派的代表人物——韦伯、舒柏特、柏辽兹、门德尔松、舒曼和肖邦。他们继承古典音乐的传统，不拘一格地创造了热情洋溢、性格鲜明的音乐。

韦伯是德国浪漫歌剧的创始人。在他的歌剧《自由射手》中，邪恶的黑暗势力和温柔亲切的抒情性形成鲜明的对照，民歌型的旋律和德国歌唱剧的特点融为一体，这部作品因而被誉为第一部浪漫主义歌剧。另外两部歌剧《优兰蒂》和《奥伯龙》也都取材于神话传说，和浪漫主义文学结下了不解之缘。

舒伯特是"歌曲之王"，短短的一生写了六百多首歌曲，透过歌德、席勒、缪勒、迈尔霍弗、克劳蒂乌斯等的诗歌，倾吐了生活在奥地利首相梅特涅反动统治下的苦闷压抑之情。他的器乐作品如《死神与少女四重奏》、《鳟鱼五重奏》和《流浪者幻想曲》，都采用了歌曲的主题；交响曲的主题也常常具有歌曲的性质。歌曲是浪漫主义音乐的一大特色，在浪漫乐派作曲家的笔下，人声和钢琴起着同样重要的作用，实质上是



舒伯特和他的艺友们
(舒伯特在为男中音歌唱家沃格尔[1768—1840]弹伴奏　施文德作画)

人声和钢琴的二重奏；而声乐套曲则是一组“清流激湍，映带左右”的连环画。舒伯特的《美丽的磨坊女》和《冬日的旅程》，在贝多芬《致远方的爱人》的基础上大大推进了一步，成为浪漫乐派声乐套曲的典范作品。舒伯特也是钢琴特性曲的早期作者，他的八首《即兴曲》和六首《音乐的瞬间》，大多清新流利，足以引人入胜，标志着浪漫主义音乐的又一特色。

标题音乐是浪漫主义音乐的另一个特色。十九世纪标题音乐的兴起，是和柏辽兹的开拓分不开的。柏辽兹作于1830年的《幻想交响曲》，是标题交响曲的划时代作品，它和贝多芬“表情多于描写”的《田园交响曲》不一样，在一个作品中显示了浪漫主义音乐的各种特征：它

是自传性质的，副标题是“一个艺术家生涯中的插曲”；它是抒情性和戏剧性相结合的；它还贯穿着一个具体的故事，第一乐章是主人公内心世界的梦幻，其余四乐章都包含着故事的细节。这部交响曲也是充分发挥现代乐队乐器表现性能的第一个尝试，在配器技术上对同时代和后辈作曲家有深远的影响。柏辽兹根据英国浪漫主义诗人拜伦的名著《恰尔德·哈罗尔德游记》写了《幻想交响曲》的姊妹篇——《哈罗尔德在意大利交响曲》；他根据莎士比亚悲剧写作的《罗密欧与朱丽叶交响曲》，则继贝多芬之后，把人声（独唱、合唱）加进了交响曲。

门德尔松不是标题音乐作曲家，但他的作品洋溢着诗情画意，具有明显的标题性。文学和自然，是他的作品中两种重要题材。他的《第三交



门德尔松和他的姐姐芳妮
（泼莱尔贝尔格作画）

响曲》、《第四交响曲》和《芬格尔洞序曲》，抒写了游历苏格兰、意大利和赫布里底群岛的印象；《大海的寂静和幸运的航海》则是歌德两首抒情诗的音乐译义，可以认为是“交响诗”的前身。①他还首创“无词歌”这一体裁，为钢琴特性曲开辟了新的蹊径。他于1829年在莱比锡首次演出了已被世人遗忘了八十多年的《马太受难曲》，使人们重新认识了巴赫作品的价值。他还在1843年创办并主持了德国的第一所音乐学府——莱比锡音乐学院，它以严格训练著称于世，成为欧洲其他音乐学院的楷模。

舒曼从青年时代开始就接受浪漫主义文学的影响。1834年创办《新音乐报》，反对庸俗、保守的作风，维护艺术的尊严，并向读者推荐年轻有为的同时代作曲家。他在1831年发表在《大众音乐报》上的一篇文章中介绍肖邦说：“脱帽吧，先生们！这里是一位天才！”晚年(1853)发表在《音乐新报》上的《新路》一文则对布拉姆斯推崇备至。他用海涅、歌德、艾兴多夫、夏米索、彭斯等的诗所作的二百多首歌曲和《妇女的生活

---

① 李斯特认为，《大海的寂静和幸运的航海》“不仅仅是与标题所包含的图景图画和回忆只有些简单的联系；它是用歌德的诗做标题的，是以歌德的诗作为指南的”。并称这种序曲“是标题音乐的真正的前身”。(《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》)

和爱情》、《诗人之恋》等声乐套曲，都是浪漫乐派声乐宝库中的精品；《蝴蝶》、《狂欢节》、《童年情景》、《克赖斯勒里亚那》、《森林景色》等标题性小品，则是钢琴特性曲的力作。第一（“春”）和第三（“莱茵河”）交响曲都以诗意盎然的标题和构思引人入胜；四乐章联为一体的《第四交响曲》，则以别出心裁的形式结构戛戛独造。



舒　曼

肖邦是爱国主义作曲家。1830年11月华沙起义前夕离开了祖国波兰，在德国的斯图加特听到这次起义在沙俄军队镇压下失败的消息，悲愤欲绝。他的许多钢琴作品，表现了强烈的忧国之思，和对祖国破碎山河与苦难人民的深切怀念。他从波兰革命诗人密茨凯维支（1798—1855）的叙事诗中取得灵感，创造了钢琴叙事曲

的新体裁；他把技术性的钢琴练习曲提高到含有深刻思想内容和高度艺术性的作品；把奏鸣套曲中的谐谑曲发展成为抒情性和戏剧性相结合的独立作品；把作为器乐引子的前奏曲发展成为独立的小型音诗；把传统的圆舞曲升华为意境深远的圆舞曲诗；还赋予创始于爱尔兰作曲家菲尔德的夜曲以浓郁的抒情气质；并用玛祖卡、波洛涅兹等波兰舞曲体裁来表现新的意境——民间生活的回忆和怀古伤时的情思。这些作品都充分发挥了钢琴的性能和表现力，获得了技术性和艺术性的统一。

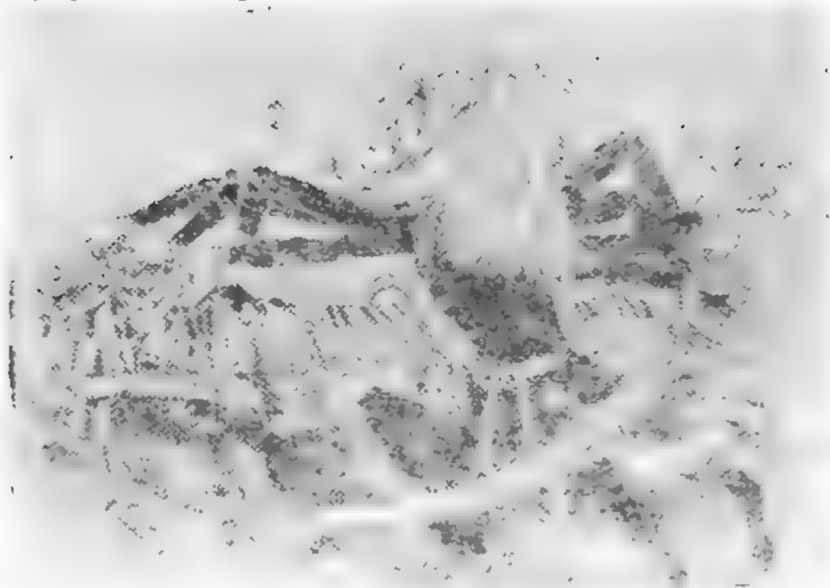


肖　邦

中期浪漫乐派

中期浪漫乐派的主要代表人物有李斯特、

瓦格纳、弗兰克、布鲁克纳、布拉姆斯、柴科夫斯基等人。他们创作生涯的成熟时期，大致是在1850至1890年之间。李斯特和瓦格纳年事较长，是门德尔松、舒曼和肖邦的同辈。但门德尔松等三人才高命短，只活到三四十岁；而李斯特和瓦格纳则各享天年，活到了十九世纪八十年代；他们的许多重要作品，是在1850年以后创作的。中期浪漫乐派的兴趣转向交响音乐和歌剧等大型体裁，钢琴特性曲和艺术歌曲不再象早期浪漫乐派的创作那样占据重要地位。十九世纪中叶，随着欧洲民族解放运动的高涨，音乐上的民族运动也获得了蓬勃的发展。（关于浪漫时期的民族乐派和法国、意大利的浪漫歌剧，当另辟专章分述之。）



畅想李斯特（1886年4月3日《巴黎生活》的漫画[局部]）

李斯特早年是车尔尼的钢琴学生，听了小提琴圣手帕格尼尼的演奏后，激起了革新和发展钢琴音乐的雄心，立志要做钢琴家中的帕格尼尼。经过刻苦的磨练，很快就以出神入化的琴艺蜚声欧洲。1836年英国钢琴家哈勒在巴黎第一次听了他的演奏后写道："这样奇妙的演奏技巧和能量是我从来没有想象到的。他是一个巨人，当鲁宾斯坦获得最大成功的时候，曾经一语中的，说其他一切钢琴家比起李斯特来，都不过是小孩子。肖邦把你和他自己一起带进了梦境，使你留恋忘返；李斯特则浑身都是阳光和耀眼的光辉，以无人可以抗拒的力量征服了他的听众。对于他来说，技巧的困难是不存在的。令人难于置信的绝技在他的手指下就象儿童的游戏。他最卓越的成就，是在演奏最复杂的、别人不可能演奏的段落时，也能弹得皎洁晶莹，不会有片刻的瑕瑕；好象把乐曲的精微奥妙之处，全都摄进了听众的耳朵。他从钢琴中取得的力量之大，是我从来没有听到过的，但决没有粗鲁刺耳之感。"1823至1835年旅居巴黎时，他和音乐家肖邦、柏辽兹、帕格尼尼、画家德拉克鲁瓦相交往，思想上深受浪漫主义文学家拉马丁、雨果、海涅、乔治·桑、哲学家拉门内的濡染，和圣西门空想社会主义的影响，

向往着用艺术改造世界的理想，拥护资产阶级民主革命，同情1831年和1834年的里昂工人起义。他把起义工人的斗争口号“不是劳动而生，就是战斗而死”作为1835—1836年间创作的钢琴曲《旅游集》第一集《印象和诗意》中的第一曲《里昂》的题句。1848年革命期间，他还用拉门内的诗创作了《工人合唱》，并把合唱的主题用进了交响诗《玛捷帕》。他对匈牙利的吉普赛音乐很感兴趣，1839—1847年间创作了二十一首吉普赛主题的钢琴曲，后来成为出版于1851—1853年间的十五首《匈牙利狂想曲》的音乐素材；1840年又写了匈牙利风格的《英雄进行曲》，以答谢诗人维莱什马季作诗向他致敬。后来这首进行曲成为交响诗《匈牙利》(1856)的音乐基础。但李斯特不象他的同时代人埃尔凯尔和后来的巴托克、科达伊那样对真正的匈牙利民间音乐进行过认真的研究，并在创作中自觉地追求音乐语言的民族特点，因而没有置身于民族乐派的行列。

李斯特把标题音乐的创作提高到新的水平，并在贝多芬、门德尔松和柏辽兹等的音乐会序曲的基础上开拓出标题音乐的新领域，首创了交响诗的体裁。他在1848至1858年的十年中，写了十二首交响诗，连同晚年所作的《从摇

篮到坟墓》，共计十三首。这些作品都是单乐章的标题音乐，从形式到内容都和柏辽兹的标题交响曲迥然不同，其目的不在于用音乐来描绘戏剧场面或故事情节，而在于表现某种诗的意境或思想境界。李斯特认为"音乐和文学有着不可分割的内在联系，依靠并运用这种联系，音乐就能达到人的思想、感情、意志、愿望所交织成的一个焦点。这些思想、感情、意志、愿望主要是引人去探求和认识我们时代的一切不幸和谬误的根源。"（《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》）交响诗《山上所闻》写庄严和平的自然之声与凄厉嘈杂的人类之声互相冲突，表达了世人渴望逃避政治骚动的思想；《塔索》把诗人生前的悲惨遭遇和身后的荣誉两相对照，歌颂了创造力量的伟大和正义事业的永垂不朽；《前奏曲》抒写幸福的爱情、无情的风雨、消极的隐退和积极的斗争，指明了一弛一张的生活规律；《奥菲欧》把希腊神话中的诗人和歌手作为音乐的化身，阐明了艺术对人类残忍的本性的开化作用；《普罗米修斯》塑造一个反抗天神以造福人类的神话人物，歌颂了为启迪文明而受苦受难的创造精神；《玛捷帕》象《塔索》一样，把英雄人物的悲惨遭遇和光辉事业两相对照，表明了失败是成功之母的思想。即使象《浮士德》和《但

丁》那样的标题交响曲，也只写人物的性格和诗的意境，而不写故事的具体情节——《浮士德》的三乐章是浮士德、玛格丽特和梅菲斯特的三幅性格画；《但丁》的二乐章是《神曲》中的两种境界：地狱和炼狱。不管是单乐章的交响诗，还是多乐章的标题交响曲，李斯特是按同样的美学原则进行交响思维的。

瓦格纳是把德国浪漫歌剧推到顶峰的巨匠。他的成名之作《黎恩济》(1842)还不脱梅耶贝尔式的大歌剧的窠臼，而在1845年创作的《汤豪舍》中，已经形成了自己独特的风格。其中连续不断地发展的“无终旋律”和象征特定人物、事物、思想、感情，在剧中反复出现的“主导动机”，已经初具规模。1849年他参加了德累斯顿的“五月暴动”。革命失败后流亡瑞士的苏黎世，开始酝酿他的新的艺术观，写了《艺术与革命》(1849)、《未来的艺术作品》(1849)和《歌剧与戏剧》(1851)等论著，提出了音乐、诗歌、舞蹈等综合成统一的有机体的“乐剧”理论。韦伯曾经说过：“德国人需要的歌剧，是本身齐全的艺术作品，姊妹艺术所提供的一切要素都融化于其中，并以各种方式被吸收进去，以便创造出一个新的世界来。”真正能够实现韦伯的理想的，是瓦格纳的新歌剧——乐剧。为了满足乐剧所要求

的演出效果，1864年他在巴伐利亚国王路德维希二世的支持下，在巴伐利亚的拜罗伊特专门兴建了一座有1800座位的节日剧院。1876年剧院落成后，首次完整地演出了他的四联剧《尼伯龙根的指环》，包括《莱茵河的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《诸神的黄昏》四剧，分四个晚上演出。在四联剧和《特里斯坦与伊索尔德》(1865)、《纽伦堡大歌手》(1868)、《帕西法尔》(1882)等乐剧中，都系统地用了"无终旋律"和"主导动机"的手法。为了开拓新的表现手段，以加强音乐的戏剧表现力，他使用了一个庞大的乐队，并把半音化的和声推向无调性的边缘。

瓦格纳的乐剧受到了同时代音乐评论家汉斯立克的猛烈攻击。汉斯立克认为音乐美是



瓦格纳在汉斯立克的评判席前
(奥托·伯勒尔剪影)

"无需外求的、自足的形式美"，他嘲笑"诗与音乐和歌剧的结合是一种不自然的婚姻"（《论音乐的美》），"《女武神》的骑行逾越了性格美的境界"（《来自音乐厅》）。瓦格纳也在歌剧《纽伦堡大歌手》中，用心怀恶意、专门吹毛求疵的剧中人贝克美瑟，来影射汉斯立克，并写文章反驳他。这场音乐史上有名的争论，反映在奥托·伯勒尔的一幅剪影中。

布鲁克纳写了九部静穆庄敬、恢宏冗长的交响曲，反映他虔诚的宗教信仰和内向的性格。作为一位浪漫主义作曲家，有人说他是保守派，也有人说他是激进派，其实都是片面之见。他的交响曲保持了传统的四乐章结构，继承了古典派的主题发展手法；又从瓦格纳那儿学到了半音化的和声、大起大落的交响性发展和取精用宏的配器手法。人们说他的交响曲是没有歌词的瓦格纳式乐剧，不是完全没有道理的。据说他听瓦格纳乐剧的演出，常常只听音乐，而对戏剧情节不感兴趣，对舞台表演视若无睹。1873年他把他的《第二交响曲》和《第三交响曲》的总谱拿给瓦格纳看，瓦格纳对《第三交响曲》留下了深刻的印象，并接受了布鲁克纳的题献，布鲁克纳因此称它为"瓦格纳交响曲"。

布鲁克纳从来不写标题音乐，九部交响曲

中只有《第四交响曲》有一个题目，称为“浪漫”交响曲；但因为他是瓦格纳派，同样受到了标题音乐的反对者汉斯立克的攻击。汉斯立克本来是与布鲁克纳相友善的，但从评论他的《第三交响曲》起，却作了一百八十度的转变。1877年12月16日《第三交响曲》在维也纳初次上演时，汉斯立克写文章攻击说，这是“贝多芬的《第九》如何和瓦格纳的《女武神》交上了朋友的一场幻景，《第九》发现自己被践踏在女武神的马蹄下”。布鲁克纳其后每写一部交响曲，汉斯立克都要写文章取笑一番，维也纳的其他评论家则惟汉斯立克的马首是瞻，以至布鲁克纳的第四、第五、第六、第八、第九交响曲，完成以后都长期得不到演出的机会。有一次奥匈帝国皇帝约瑟夫问他有什么要求时，他的回答是希望汉斯立克不要再攻击他。



布鲁克纳

布拉姆斯幼年时从科塞尔和马克逊学钢

琴。马克逊发现他有作曲天才，教以严格对位和巴赫、贝多芬的作品。少年布拉姆斯在马克逊的指引下，开始钻研古谱，收集民歌，对巴洛克音乐、古典音乐和民间音乐发生了极大的兴趣。为了答谢他的老师，后来他把他的《$^\flat$B大调第二钢琴协奏曲》献给了马克逊。1853年，布拉姆斯在好友约阿希姆的怂恿下，在杜塞尔多夫会见了舒曼夫妇。布拉姆斯的作品和钢琴演奏受到了舒曼的赏识，舒曼马上在《音乐新报》上发表文章，热情赞扬布拉姆斯这只"年轻的鹰"。布拉姆斯对舒曼夫人克拉拉的眷恋，使他陷于歌德书信体小说《少年维特之烦恼》中的主人公那样的痛苦之中。他的《d小调第一钢琴协奏曲》(作品15)的慢乐章，是克拉拉的一幅肖像；《c小调钢琴四重奏》(作品60)则是"穿蓝色燕尾服和黄色背心的人(指维特)的生活的最后一章的一幅插图。"1896年春克拉拉逝世，布拉姆斯怀着



布拉姆斯

莫大的悲痛写作了十一首管风琴众赞歌前奏曲，其中最后一首《啊世界，我必须离开你》，就是四百年前由伊萨克配上和声的德国民歌《英斯勃鲁克，我必须离开你》。

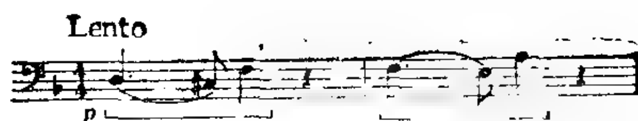
布拉姆斯是浪漫时代的新古典主义者。他上绍巴赫和贝多芬，下承舒柏特和舒曼，用古典主义的旧瓶，装浪漫主义的新酒，写出了大量富于醇厚的抒情气质的交响曲、协奏曲、室内乐、钢琴曲、歌曲和合唱作品。他沿用古典时期规范化的奏鸣曲式和套曲结构，摈除浪漫乐派作曲家喜用的标题和题目。当同时代作曲家热衷于绘声绘影、色彩斑斓的配器时，他只用古典时期最谦逊的双管制乐队。在他的交响作品中，找不到英国管的低吟浅唱、竖琴的飞珠溅玉和打击乐器的轰鸣。他甚至对于装有活瓣、可以演奏全部半音阶的新式圆号和小号也不屑一顾。布拉姆斯写过四部交响曲。1876年，他的《第一交响曲》问世时，德国指挥家冯·比洛把它视为贝多芬《第九交响曲》的续篇，称之为《第十交响曲》。后来沃尔夫也说："布拉姆斯写作交响曲，好象在贝多芬以后什么事情也没有发生过。"这部交响曲的第四乐章第一主题，常常使人想起贝多芬《第九交响曲》的"欢乐颂"。在音乐史上传为佳话。布拉姆斯是汉斯立克所推崇

的“纯音乐”作曲家，但他并不同意汉斯立克的观点，认为汉斯立克对瓦格纳的看法，只是着眼于视神经中的一个“盲点”。
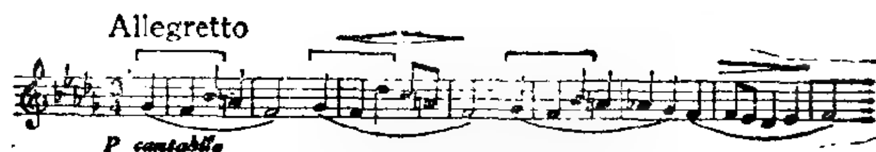

弗兰克

法国浪漫乐派的代表人物弗兰克原为比利时人。八岁进列日音乐学院。十二岁就在比利时各地举行钢琴独奏会。1836年全家迁居巴黎后入巴黎音乐学院，先后获得视奏奖、赋格奖和管风琴演奏奖。1872年出任巴黎音乐学院管风琴教授。当时巴黎音乐界偏向歌剧，弗兰克独致力于器乐的创作。他的青年弟子丹第、肖松、迪帕克、皮埃纳等受他的影响，也都从歌剧转向歌曲、室内乐和交响曲。1874年11月，弗兰克听了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲后，在瓦格纳半音化和声的影响下，写了清唱剧《八福》、交响诗《风神》等作品。但瓦格纳的影响，只是促成

弗兰克的半音和声的一种因素；他在管风琴上微妙地变化和声色彩的即兴演奏，也许是更重要的因素。弗兰克喜欢在大型作品中运用“循环形式”，即用一个或几个相同的主题把不同的乐章连结起来。如《d小调交响曲》第一乐章的“疑问动机”：



在第二乐章引伸为一个气息宽广的抒情主题：



第三乐章又再现第一个主题。

弗兰克毕生忙于教学和管风琴演奏，过着清苦的生活，除了早晨和假日以外，他很少时间作曲，所以作品的数量不多。除了交响诗、管风琴曲和合唱作品以外，他只写了一部交响曲、一部小提琴奏鸣曲、一部弦乐四重奏、一部钢琴五重奏和一部协奏式的作品——《交响变奏曲》。但这些作品都表现了他真挚热诚的性格和成熟的技巧，成为不朽的传世之作。

俄国浪漫乐派的代表人物柴科夫斯基象舒曼一样，是从一个法律系学生走上学习音乐的

道路的。1862年，在司法部任书记的柴科夫斯基进入了新开办的圣彼得堡音乐学院，师从安东·鲁宾斯坦专攻作曲。1866年应安东之弟尼古拉的邀请担任莫斯科音乐学院的和声学教授。1868年开始和“强力集团”作曲家巴拉基列夫、里姆斯基-柯萨科夫等相交往。在巴拉基列夫的怂恿下，写作幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》。1876年和崇拜他的富孀梅克夫人建立了通信关系，并得到她每年六千卢布的资助，得以辞去教职，专心致志于音乐创作，写出了《第四交响曲》（1877）、歌剧《叶甫根尼·奥涅金》（1878）等杰作。当1890年梅克夫人突然中止通信关系和对他的资助时，他在精神上虽然受到了一次打击，但在经济上已经不需要仰仗于人了。



柴科夫斯基

柴科夫斯基的作品遍及于歌剧、舞剧、交响

曲、交响诗、协奏曲、室内乐、钢琴和声乐等体裁。在浪漫乐派代表人物中，他是唯一在创作领域中达到古典大师们的广度的作曲家。生活在亚历山大二世和亚历山大三世残暴统治下的柴科夫斯基，以一个敏感的艺术家的切身体验，在自己的作品中深刻地反映了当时俄国社会的悲剧性。七十年代以后创作的第四(1877)、第五(1888)、第六(1893)交响曲、《曼弗雷德》交响曲(1885)和歌剧《黑桃皇后》(1890)，是悲剧性作品的代表作。这些情真意挚、哀感动人的作品，常被误解为“悲观厌世”的作品，或是“病态”的、在“歇斯底里”状态下创作的作品，这种说法，显然是不公允的。

柴科夫斯基象“强力集团”的作曲家一样，在自己的许多作品(第一、第二、第四交响曲、《一八一二》序曲、第一钢琴协奏曲、弦乐小夜曲、歌剧《叶夫根尼·奥涅金》、《马捷帕》等)中采用了俄罗斯民间音乐主题，但他并没有从主观上力图使自己的创作风格和民间音乐语言相适应，所以还不是一个民族乐派的作曲家。如果说“强力集团”的作品是透过民族性的表现，反映出作曲家自己的个性的话，那末，柴科夫斯基的作品则是透过个性的表现反映出了民族性。尽管如此，俄罗斯的民族性格是自始至

终贯彻在柴科夫斯基的音乐之中的。他自己曾说过："我是一个彻头彻尾的俄罗斯人。"斯特拉文斯基指挥柴科夫斯基的作品时，曾力图唤起作品的民族精神，并把柴科夫斯基的钢琴曲（《行板》、《船歌——六月》、《幽默曲》、《黄昏之梦》、《幽默谐谑曲》、《册页》、《夜曲》）和歌曲（《只有一颗疲倦的心》）的旋律，作为他的舞剧《仙女之吻》的音乐基础。他说："柴科夫斯基是我们中间最富于俄罗斯性格的人。"

后期浪漫乐派



马　勒

后期浪漫乐派在十九、二十世纪之交（约1890—1910）从事创作活动，以结构庞大的交响音乐取胜。在他们的创作中，乐队技术达到了新的复杂水平。最主

要的代表人物是奥地利的马勒和德国的里夏德·施特劳斯，两人都是杰出的指挥家兼作曲家。

马勒出身低微，早年学于维也纳音乐学院。从二十岁开始在奥地利、意大利、捷克、德国和匈牙利各歌剧院担任指挥，“象一个狂热的僧侣那样操起指挥棒”。但毕生没有写过一部歌剧，主要作品是九部取精用宏的交响曲（第十部没有完成）。他的交响曲常用歌曲性质的主题，第二、第三、第四和第八交响曲还都加进了声乐；而最后一部声乐——器乐作品《大地之歌》则是交响化了的声乐套曲。九部交响曲中，前四部都和早期两部声乐套曲的题材相关连。第一交响曲用了《旅人之歌》中三首歌曲的音乐素材，第二、第三和第四交响曲则都由人声唱出了《少年魔角》中的歌曲。第八交响曲不仅构思宏伟，规模也特别庞大。1910年11月20日在慕尼黑初次演出时，由马勒亲自指挥，号称“千人交响曲”，实际参加演出者达1003人（乐队146人，两个混声合唱队各250人，童声合唱队350人，独唱者7人）。马勒写给指挥家门格尔贝格的信中说：“这是我迄今创作的最大的作品，内容和形式都是无与伦比的，所以不可能用语言来形容它。你必须想象宇宙本身在发出声音和歌唱，这已不

再是人的声音，而是轨道上的行星和太阳的声音。”马勒的《大地之歌》实际上是介乎第八和第九交响曲之间的一部歌曲——交响曲，分六个乐章，由男高音和女低音独唱者演唱德国诗人贝特格(1876—1946)所译李白、张籍(?)、孟浩然和王维的诗。末乐章第二部分在长大的乐队间奏之后，马勒要求女低音“明白如话而毫无表情地”唱出王维的《送别》诗：

下马饮君酒，问君何所之。

君言不得志，归卧南山陲。

但去莫复问，白云无尽时。

最后，不断反复着“白云无尽时，无尽时，无尽时……”音乐渐渐缓慢，渐渐消失。马勒借王维的诗，意味深长地唱出了作品的主题思想——他要永远辞别这个混浊黑暗的世界，飘然远去，归卧南山。但他所追求的是自由的生活而不是死亡。正因为如此，他很担心这部作品会对社会产生消极作用。他和指挥家布鲁诺·瓦尔特谈到“告别”一章时问道：“这是听众可以忍受得了的吗？它会驱使他们厌世轻生吗？”

里夏德·施特劳斯早年也象马勒一样从事指挥生涯。1885年，当他在德国东部的迈宁根担任冯·比洛的助理指挥时，迈宁根乐队的小
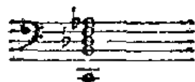
提琴家里特尔劝他摆脱早年保守的创作风格，鼓励他写作表现诗情画意和哲学思想的交响诗，并向他介绍了叔本华的著作和柏辽兹、李斯特、瓦格纳的音乐。施特劳斯在里特尔的思想影响下，从追随布拉姆斯改弦易辙为追随李斯特和瓦格纳，走上了写作标题交响音乐的道路。施特劳斯称他的标题交响音乐为"音诗"，题材范围极为广泛，囊括了文学（《唐·璜》、《堂·吉诃德》）、传说（《梯尔·奥伊伦施皮格尔》）、哲学（《死与变形》、《查拉图斯特拉如是说》）和自传（《英雄的生涯》、《家庭交响曲》）。他发展了李斯特的主题变形手法，并用精心的对位技术把不同的主题交织在一起。他大胆地使用不协和音和多调性，有时可以在三个调上同时进行。他凭借卓越的配器技术，利用各种乐器特有的音色来刻划人物性格和进行绘声绘影的描写，如用独奏大提琴代表堂·吉诃德，用中



里夏德施特劳斯

音大号代表潘萨，用尖锐的木管乐器代表《英雄的生涯》中的批评家，用加弱音器的铜管乐器描写《堂·吉诃德》中的羊叫。为了模拟风车的声音，甚至用上了吹风机。在《阿尔卑斯交响曲》中，描绘山中景色所用的乐器，不仅有吹风机，还有打雷机和牛铃。他力图把音乐的表现功能，扩张到具有描绘生活细节和家庭琐事的力量。如在《家庭交响曲》中意图描写孩子的洗澡，在《阿尔卑斯交响曲》中着意描绘小溪、瀑布、冰河和迷路者。在写哲学题材的作品，如《查拉图斯特拉如是说》时，则企图使听众听了他的音乐能够得到读尼采同名著作所得的同样的感悟。他说："我打算用音乐来传达人类进化的概念，从它的起源，通过宗教的和科学的不同发展阶段，达到尼采的超人观念。"在写自传性的作品如《英雄的生涯》时，则企图把自己奉为英雄，描写了英雄（艺术家）对敌人（批评家）的斗争和英雄得意洋洋地沉思默想过去的成就（回忆自己的作品）。1903年写完描写自己家庭生活的一天的《家庭交响曲》以后，施特劳斯的兴趣转向了歌剧，写了取材于圣经故事的《莎乐美》(1905) 和取材于古希腊悲剧的《厄勒克特拉》(1909)。在这两部歌剧中，刺耳的不协和音、流动不息的无终旋律和交织在乐队中的主导动
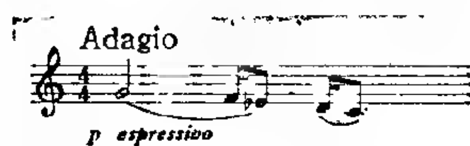
机的运用，比瓦格纳走得更远，人声的旋律线象宣叙调一样随着戏剧语言上下起伏。在被称为“恐怖歌剧”的《厄勒克特拉》中，不协和音和近于无调性的和声，是与残忍、狂暴的剧情相适应的，音乐中经常出现的“厄勒克特拉和弦”：



音响尖锐刺耳，造成了和声的紧张度。《厄勒克特拉》的剧作者霍夫曼斯塔尔为施特劳斯提供了这部恐怖歌剧的脚本，两年以后，终于又为他提供了一部富于人情味的脚本——《玫瑰骑士》，施特劳斯为这部歌剧所写的音乐，也变得优美华丽，甚至带有洛可可风格。其中迷人的圆舞曲，尤足扣人心弦，成为施特劳斯最通俗的作品。

1933年国社党夺取政权后，施特劳斯被任命为国家音乐局局长。1935年施特劳斯写了一部茨魏格编剧的歌剧《沉默的女人》，因他所坚决支持的茨魏格是犹太人而为纳粹所不满，施特劳斯当了一年半音乐局局长以后就没有再干下去。1945年3—4月间，当纳粹的末日到来的时候，施特劳斯写了一首由三十二件独奏弦乐器演奏的《变形曲》，全曲贯穿着贝多芬《英雄交

响曲》第二乐章中一个丧葬进行曲的动机：



表现他看到慕尼黑遭到毁灭时的阴暗心理和悲痛情绪。这首凭吊旧时代的哀歌，是施特劳斯长达七十多年的创作生涯的尾间之泄，也唱出了德国浪漫主义音乐的终曲中的尾声。

第八章　意大利和法国的浪漫歌剧

从罗西尼到威尔第

罗西尼是生活在浪漫时代的意大利歌剧作曲家，但他的作品保持着古典歌剧的余风。他



罗西尼作为"喧闹的现代主义者"

——迈利作

作有歌剧39部，代表作《塞维尔的理发师》(1816)是十九世纪意大利趣歌剧的杰作，取材于博马舍的同名喜剧，比莫扎特的《费加罗的婚礼》晚30年；而在博马舍的费加罗三部曲中，《费加罗的婚礼》却是《塞维尔的理发师》的续篇。罗西尼的歌剧按照意大利传统歌剧的模式进行创作，但为了使音乐结构服从于戏剧情节发展的需要，他把歌剧中的独立分曲发展成为“场”(歌剧中登场人物保持不变的一个阶段)。每一场包含一个或几个分曲；为了防止歌剧演员随心所欲地即兴演唱，他把足以显示歌星演唱技巧的装饰性旋律全都写了出来。他的声乐写作不大注意歌词的具体内容，据说他曾说过：“给我一张洗衣店的帐单，我照样可以把它谱成音乐。”他从1824年起寓居巴黎，对法国歌剧的发展产生了重要的影响。1826年和1827年，他的歌剧《毛梅托二世》和《摩西在埃及》先后被改编为法国演出本，成为法国大歌剧的先声。1829年，他在法国七月革命风暴即将到来的时刻，和脚本作者艾蒂安·德·儒埃合作，把席勒的诗剧《威廉·退尔》写成了歌剧，反映意大利人民反抗异族统治、争取民族独立的要求，成为大歌剧继奥柏的《波蒂契的哑女》之后的又一范例。

在罗西尼的歌剧骨架中注入浪漫主义精神的，是贝利尼和唐尼采蒂。他们的声乐写作着力于表达委婉曲折的脉脉深情，以丰富的感情语言代替虚有其表的矫饰和华彩。原来常由女低音扮演的英雄人物改由男高音演唱。女主角还是唱着华丽的旋律，但从中表现出了纯洁、高尚和温柔纤细的风致。命途多舛的爱情悲剧，代替了罗西尼式的以皆大欢喜为结局的喜剧。女主角悲惨的命运，常由疯狂场面集中表现出来。唐尼采蒂的《安娜·博莱纳》、《拉美莫尔的露契亚》和贝利尼的《清教徒》都有这样的场面。贝利尼的代表作《诺尔玛》(1831)和《清教徒》都采用爱国历史题材。前者反映高卢人反抗罗马统治的斗争，后者揭示英国清教徒和保皇派之间的矛盾，对当时意大利人民反抗异族压迫的爱国民主运动起了鼓舞作用，并对威尔第的歌剧创作产生了直接的影响。他的清丽柔婉的旋律和突破传统调性功能、自由灵活地转调的和声风格，预示了肖邦的音乐语言。唐尼采蒂在《爱的甘醇》(1832) 一剧中创造了田园喜剧的新体裁，充分发挥了浪漫主义的理想。他的杰作《帕斯夸莱先生》(1843) 则体现了歌剧艺术的时代精神，按照他的意图，剧中人物都穿上了现代的服装。作为一部趣歌剧，唐尼采蒂把传统的“清

宣叙调”换成了自由起伏的朗诵调。


威尔第在指挥(手里紧握着“元帅的军棍”)

十九世纪意大利浪漫歌剧在威尔第手里达到了顶峰。他的早期作品以《纳布科》(1842)为代表，贯穿着爱国英雄主义思想，体现了意大利“复兴运动”的精神。在这些歌剧中，大合唱是表现爱国情绪的有力手段。《纳布科》第三幕犹太人在幼发拉底河畔的合唱《飞吧，思想，鼓起金色的翅膀》在1848年革命时期成为广泛传唱的爱国歌曲。1848年革命失败后，一切具有复兴精神的文艺作品都被扼杀，威尔第的歌剧转向了以心理描写取胜的性格悲剧，写下了著名的三大浪漫主义歌剧——《利哥莱托》(一译《弄臣》)(1851)、《游吟诗人》(1853)和《茶花女》(1853)。他在这些歌剧中加

深了人物性格的刻划，并提高了“场 ”的作用。在1871年为苏伊士运河落成典礼而作的《阿伊达》中，他把深刻的心理描写和壮丽宏伟的法国大歌剧场面结合起来；融合独唱、重唱、合唱而成的“场”的结构，也达到了更大的规模。后期作品《奥赛罗》(1887)和《法尔斯塔夫》(1893)的音乐，则在一幕之中一气贯穿，已经没有独立分曲的痕迹了。

法国大歌剧

法兰西帝国时期的歌剧崇尚豪华壮观，拿破仑认为非此不足以显示帝国的强盛。音乐力求壮丽，布景力求华美，凯旋的行列几乎是例行的场面，回转画、透景画、光学布景和煤气灯光成为不可缺少的东西。这些都为法国大歌剧的出现准备了条件。

法国大歌剧产生于十九世纪二十年代末期，盛行于三、四十年代，以光辉灿烂的音乐和富丽堂皇的场面取胜，剧情大多采用历史题材。正象梅塔斯塔齐奥是意大利正歌剧的功臣一样，法国大歌剧的崛起，是和斯克里布所提供的脚本分不开的。斯克里布以写作情节离奇的“佳构剧”(一译“巧凑剧”)著称，是十九世纪最

多产、最有影响的歌剧脚本作者之一。所作歌剧脚本多达130多部。用他的脚本写成的歌剧，奥柏有39部，阿莱维有12部，亚当有9部，唐尼采蒂、梅耶贝尔和布瓦尔迪厄各有5部，埃罗尔德有4部，凯鲁比尼、奥芬巴赫和威尔第各有2部。在他的大歌剧脚本中，主人公祸福无常的命运有利于作曲家用前后强烈对比的音乐来描写悲欢离合的情节；不同种族、不同宗教和不同阶级之间的冲突，有利于作曲家用针锋相对的重唱来刻划面对面的斗争；一波未平、一波又起的戏剧场面，有利于作曲家把波澜起伏的音乐浪潮发展为巨大的终场，推向震撼人心的高潮。1828年奥柏用斯克里布的脚本写作的《波蒂契的哑女》，揭开了大歌剧的帷幕。这部歌剧以1647年那不勒斯渔民反抗西班牙压迫的起义为题材。栩栩如生的布景，真实地反映了那不勒斯



1838年的奥柏

的地方色彩；如火如荼的音乐，深刻地表现了起义渔民的爱国热情。1830年8月25日这部歌剧在布鲁塞尔的演出，为比利时人民反抗荷兰统治的起义点燃了导火线。歌剧第二幕马萨尼埃洛（男高音）和披埃特罗（男中音）的二重唱，尤其激动人心：



当歌剧进入高潮时，维苏威火山爆发，山石崩落，更助长了起义的声势。歌剧一落幕，热情激动的观众就都冲出剧院，参加到起义的行列中去。


梅耶贝尔

1831年梅耶贝尔用斯克里布的另一脚本写作的歌剧《恶魔罗勃》达到了大歌剧的高峰。这部歌剧描述父亲是妖、母亲是人的诺曼底公爵罗勃的爱情故事。作曲家把德国的技

巧、意大利的旋律和法国的气质熔为一炉，以有声有色的音乐和灿烂辉煌的配器引人入胜，以罗勃与女鬼们的半夜喧饮和女鬼们想入非非的舞蹈媚人耳目（在第三幕的终场中，恶魔贝尔特拉姆企图迫使他生为人身的儿子罗勃站到邪恶的一边；修道院的女鬼们用舞蹈引诱罗勃从圣罗萨莉的墓地捡起一面魔弓；暗淡的月光透过修道院的拱门，白色的幽灵从坟墓里爬出来；在铜管乐器轻轻的和弦伴奏下，柔和的锣声随着低音提琴的拨弦和大提琴的颤音而起；两支大管吹出阴森森的三连音走句，幽灵们移向舞台前面翩翩起舞；女鬼们拿出饮料和骰子来，跳一曲酒神舞；在女修道院院长的带领下，她们用饮料、赌博和爱情来引诱罗勃；空中响起了雷声，得意洋洋的魔鬼们从英国活板门中突然出现……）。精心制作的机关布景、洋洋洒洒的芭蕾场面和富于戏剧力量的音乐蔚为壮观，使这部歌剧获得了空前的成功。梅耶贝尔的歌剧从三十年代的《恶魔罗勃》、《新教徒》，四十年代的《先知》到六十年代的最后一部作品《非洲女》，都是用斯克里布的脚本写作的大歌剧力作，对瓦格纳的某些早期歌剧（如《黎恩济》）有深刻的影响。

法国喜歌剧和抒情歌剧

创始于十八世纪的法国喜歌剧，在浪漫时期得到了长足的进展。比起大歌剧来，喜歌剧除了以说白代替宣叙调外，主要特点在于题材和音乐语言——题材大多是率真的喜剧或庄谐杂陈的戏剧，不象大歌剧那样铺张扬厉，音乐语言也远较大歌剧为纯朴自然。

布瓦尔迪厄和埃罗尔德是早期浪漫主义喜歌剧的重要作曲家。布瓦尔迪厄是一位虚怀若谷的人物，凯鲁比尼听了他的歌剧《巴格达的哈里发》(1800)一次成功的演出后，老气横秋地对他说："难道你对这不应该得到的成功不觉得害羞吗?"布瓦尔迪厄对此的回答是拜凯鲁比尼为师。他的《白衣姑娘》是二十年代喜歌剧的代表作，优雅多姿、富于旋律性的音乐深受韦伯的影响，韦伯十分喜欢它。《白衣姑娘》又反过来对瓦格纳的《漂泊的荷兰人》和《罗恩格林》产生了积极的影响，瓦格纳也是布瓦尔迪厄的歌剧爱好者。埃罗尔德步布瓦尔迪厄的后尘，他的代表作《泽姆帕》(1831)明显地受罗西尼的影响，但个性化的旋律表达了深刻的浪漫主义气质，而又不失其轻巧灵活的特色。

十九世纪五十至六十年代，巴黎出现了法国趣歌剧(opéra bouffe)的新体裁。这种歌剧不同于意大利趣歌剧(如莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维尔的理发师》)，是一种有说白的、接近于笑剧的喜歌剧。奥芬巴赫的《地狱里的奥菲欧》(1358)、《美丽的海伦》(1864)和《热罗尔斯坦大公爵夫人》(1867)是法国趣歌剧的典范作品。为了演出自己的作品，奥芬巴赫于1855—1861年间亲自经营巴黎的趣歌剧院——"快活的巴黎人"剧院。他的趣歌剧又称小歌剧或轻歌剧，音乐通俗易解，和法国城市歌曲紧密联系，内容常对第二帝国(1852—1870)统治下上层社会腐朽庸俗的风尚进行辛辣的讽刺。法国作家莫里亚克听了《热罗尔斯坦大公爵夫人》后说："我在奥芬巴赫的音乐中听到的笑声，是夏洛特皇后发疯的笑声。"

十九世纪中叶在法国和趣歌剧同时孕育成长的，是托马和古诺等人的抒情歌剧。抒情歌剧是介于喜歌剧和大歌剧之间的一种体裁。它象喜歌剧一样，主要以优美的旋律引人入胜，但没有喜歌剧的说白，规模则大于喜歌剧，而小于大歌剧，也不象大歌剧那样以富丽的布景、雄浑的合唱、盛大的舞蹈和壮观的场面吸引观众。它把法国浪漫文学的抒情气质、意大利的美声

唱法、瓦格纳的半音和声和丰富的配器手法结合起来，在整体上保持一种明朗、纯朴、文雅的风致，脚本常常取材于歌德（古诺的《浮士德》、托马的《迷娘》、马斯内的《维特》）、莎士比亚（古诺的《罗密欧与朱丽叶》、托马的《哈姆雷特》）和圣经（圣-桑斯的《参孙与达利拉》）。

古诺的抒情歌剧《浮士德》(1859)最初是作为喜歌剧演出的，1860年由作者把说白改为宣叙调。这部歌剧的音乐显示了古诺卓越的抒情天赋，初次演出时获得巨大的成功，被认为远远超过他先前的作品，因此对它是否真正出于古诺的手笔，引起了激烈的争论，双方几乎要进行决斗。1935年，当巴黎大剧院纪念《浮士德》演出二千场的时候，这场争论又死灰复燃，有人提出《浮士德》的总谱是古诺从一个死于疯人院的青年手里偷来的，这种说法看来是没有根据的。



古 诺

比捷的《卡门》(1875)是法国歌剧史上的重要里程碑，不仅是他自己的杰作，也是法国喜歌剧的最高成就。过去的喜歌剧作者常以轻巧媚俗的手法来处理喜剧题材，在比捷的笔下，喜歌剧的表现领域扩大了，戏剧力量增强了。《卡门》象传统的法国喜歌剧一样是有说白的，但它不是一部轻松活泼的喜剧，而是一部情真意挚的爱情悲剧。作者对生活中的几个真实人物作了细致的性格描写，并把性格矛盾和冲突不断上升到高潮，从而深刻地揭示了作品的悲剧性；至于利用西班牙吉普赛风格的音乐渲染出鲜明的地方色彩和民族风情，犹其余事。1875年3月3日，《卡门》初演于巴黎喜歌剧院。同年6月3日，当它演到第三十三场时，比捷因病壮年猝死。同年10月23日，《卡门》以德文本演于维也纳，用法国作曲家吉罗改作的



1875年3月3日《卡门》在巴黎喜歌剧院初演时，由加莱—玛丽饰卡门，迪夏斯饰弗拉斯基塔

宣叙调代替说白，以后《卡门》在法国以外演出时都用吉罗的改写本。第一个反对用宣叙调演出的是圣-桑斯，他申斥改写本“荒谬绝伦”。的确，改写本不仅歪曲了喜歌剧的性质，还删除了戏剧结构中某些必不可少的情节和梅里美的小说中原来就有的对白，削弱了某些角色的性格描写，所以近年来有恢复比捷原作的趋势。《卡门》是全世界演出最为频繁的歌剧之一。据说德国哲学家尼采曾观赏这部歌剧达三十六次之多，并把他对歌剧作曲家瓦格纳的崇拜，转移到比捷身上。他赞赏这部歌剧说：“有了《卡门》，我们可以向潮湿的北方告别了，可以向瓦格纳理想的迷雾告别了。《卡门》的音乐洋溢着温暖的国土上明朗、干燥的气氛。”

“真实主义”歌剧

十九世纪晚期，欧洲文学界掀起了以法国作家左拉（1840—1902）为代表的真实主义运动。真实主义是一种自然主义思潮，强调描写下层社会生活的真实面貌，着眼于感情冲动下产生的激烈行动，常以情变、妒杀为题材，现代耸人听闻的电影和电视剧就脱胎于此。意大利作家维尔加(1849—1922)的小说大多描写故乡西

西里岛的下层社会生活，有鲜明的真实主义倾向。1890年，他的小说《乡村骑士》由意大利作曲家玛斯卡尼写成独幕歌剧，开真实主义歌剧的风气之先。两年以后，列昂卡瓦洛的《丑角》问世，成为《乡村骑士》的姊妹篇。



卡鲁索在《丑角》中饰卡尼奥，他在第一幕中唱“穿上杂色衣服”时的呜咽啜泣之声，常为后来的演员所模仿

《丑角》描写一个巡回剧团的生活侧面，是戏中的戏，笑剧中的悲剧，脚本由列昂卡瓦洛自己创作。剧中驼背的丑角托尼奥的开场白，是从莎士比亚《皆大欢喜》第二幕第七场杰奎斯的台词“全世界是一个舞台，所有的男男女女不过是一些演员；他们都有下场的时候，也都有上场的时候”化出来的。托尼奥唱道：“我不来唠叨演员的眼泪是假的，他的叹息、哭泣和痛苦是无动于
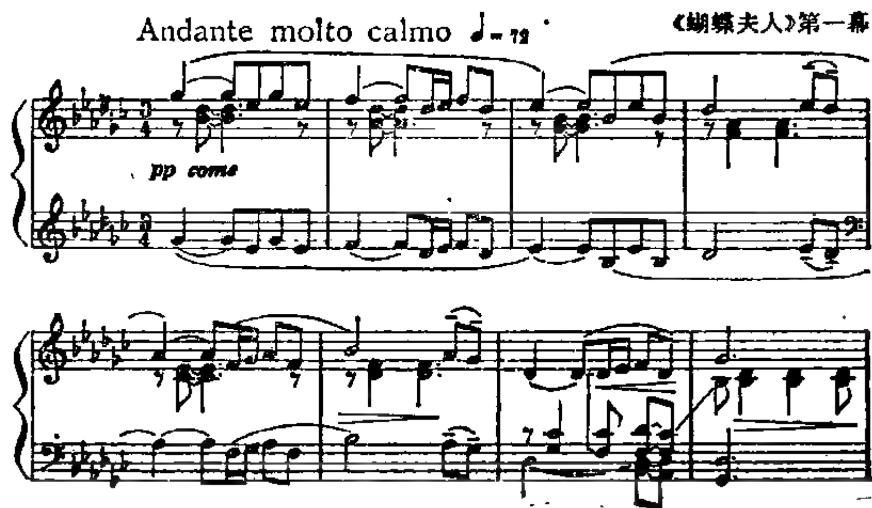
衷的。不，我们的作者今晚要讲的，是一个来自生活的裂缝中的真实故事！”——“生活的裂缝中的真实故事”，是一切真实主义歌剧最好不过的诠释。列昂卡瓦洛和玛斯卡尼都是以一部歌剧著名的作曲家。列昂卡瓦罗的其他几部歌剧中，以《艺术家的生涯》较为重要，但早已为普契尼的同名歌剧所掩盖。玛斯卡尼的其他歌剧都远远比不上《乡村骑士》，晚年(1935) 向墨索里尼献媚的歌剧《尼禄》，非但不能为他增光，反而招致了羞辱。

普契尼的歌剧创作，是从真实主义起步的。他的第一部歌剧《女鬼》(1884)参加出版商松佐尼奥举办的独幕歌剧比赛遭到失败，而玛斯卡尼的《乡村骑士》却得了奖。但他在十九至二十世纪之交所写的《玛侬·列斯科》(1893)和意大利乐谱出版商里科尔地戏称为“神圣的三位一体”的三大歌剧——《艺术家的生涯》(1896)、《托斯卡》(1900)和《蝴蝶夫人》(1904)，都获得了很大的成功。这些作品中的主人公，都是温柔妩媚、缠绵悱恻、一往情深的女子。表现她们的性格和生活感受，是有高度抒情天赋的普契尼的特长。他以流利生动的旋律、微妙的和声和配器手段，塑造这些活生生的人物形象。他所使用的主导动机，不仅可以代表特定的人物和



普 契 尼

事件，也可以用来象征某种性格、环境和气氛。他还喜欢用低音来重复抒情旋律，以加强旋律的作用(见下例)，这是从他的老师蓬基耶利那里学来的。普契尼是威尔第以后最重要的意大利歌剧作曲家，一共作有十二部歌剧，其中七部都是以女主人公的名字命名的。



第九章　民族乐派

十九世纪中叶，东欧和北欧各国的民族独立斗争蓬勃发展，民族意识日益高涨，音乐家的民族觉悟也达到了前所未有的高度。许多国家的民族乐派就是在这样的形势下形成的。

不同时代、不同国家和不同作曲家的音乐都有其民族性，诚如俄罗斯"强力集团"作曲家里姆斯基-柯萨科夫所说："没有民族性的音乐是不存在的。"但民族乐派的创作并非不自觉地自然流露民族性，而是把民族性的表现作为追求的目标；而且作品的民族特点也不限于音乐语言，还表现在题材内容上。1834年1月，被称为"俄罗斯音乐之父"的格林卡在柏林酝酿歌剧《伊凡·苏萨宁》时，写信给一位俄国朋友说："主要问题是选择题材，它应该彻头彻尾是民族的——题材是如此，音乐也是如此。"民族乐派的作曲家常常在作品中反映祖国历史，表现民族性格，描绘人民的风俗生活，或采取本国的民间故事和文学作品作为题材，以激起听众的民

族自豪感和爱国思想，与民族风格的音乐语言相得益彰。

民族乐派兴起以前，意大利的歌剧和德国的器乐在欧美各国占有统治地位，许多国家在长时期内唯意大利和德国的音乐马首是瞻。民族乐派的兴起，始于那些外来音乐喧宾夺主的国家。摆脱外国音乐的束缚，创造和发展自己的民族音乐，就是民族乐派努力的目标。捷克民族乐派作曲家德沃夏克在1895年2月号《竖琴手新月刊》上发表的《美国音乐》一文中说，尽管美国人在大多数领域里获得了惊人的成就，在音乐方面显然是落后了，他们满足于模仿欧洲音乐，拯救之道就是发展以黑人和印第安人旋律为基础的民族风格。这些话可以代表民族乐派发扬民族音乐以与意大利和德国音乐相抗衡的信念。

民族乐派是浪漫乐派的一个分支，他们不过把浪漫乐派所强调的个性扩大为民族性而已。每一个人不同于别人；同样，每一个民族也不同于其他民族。民族乐派的美学观点和创作方法是和浪漫乐派一脉相承的。捷克民族歌剧创始人斯美塔那说过："我不是旧音乐形式的敌人，但我并不认为今天我们必须遵从它们。我已经得出的结论是：过去的形式已经结束，绝对

音乐对我来说是完全不可能的。"民族乐派对标题音乐的重视，正象柏辽兹和李斯特一样。

俄 罗 斯

格林卡和达尔戈梅日斯基是俄罗斯民族乐派的奠基人。格林卡的两部歌剧——爱国历史题材的《伊凡·苏萨宁》和以俄国诗人普希金的同名诗为基础的神话歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》——把俄国民族歌剧提高到新的水平。俄国上层社会人士用法国话指斥《伊凡·苏萨宁》是"马车夫的音乐"，格林卡在《札记》中回答道：



俄罗斯民族乐派的奠基人格林卡

“说得好，说得对，因为在我看来，马车夫要比大人先生们高明得多！”他的《两首俄罗斯歌曲（婚礼歌曲和舞蹈歌曲）主题幻想曲》（又名《卡玛林斯卡亚》）则为俄罗斯交响音乐奠定了基础，柴科夫斯基称誉它说：俄罗斯交响音乐植根于《卡玛林斯卡亚》，“就象橡树孕育于橡实之中一样。”达尔戈梅日斯基的歌剧和浪漫曲（俄罗斯艺术歌曲）企图“用音乐直接表达语言”，歌剧《水仙女》和《石客》不仅在思想上体现了民主精神，人物性格和音乐语言也都具有浓郁的民族色彩。

1857—1862年间在彼得堡逐渐形成的“强力集团”创作小组（又名“巴拉基列夫小组”、“新俄罗斯乐派”或“五人团”）继承了格林卡和达尔戈梅日斯基的传统，坚持现实主义原则，开拓民族音乐发展的道路，创作反映民主思想、富于民族特色的作品。1867年5月24日，艺术评论家斯塔索夫在彼得堡一家报纸上发表《巴拉基列夫先生的斯拉夫音乐会》一文，盛赞“这个人数不多而强有力的俄国音乐家团体是多么有诗意、有感情、有才华啊！”“强力集团”的名称由此而来。参加“强力集团”的作曲家有巴拉基列夫、鲍罗丁、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基-柯萨科夫。主持人是巴拉基列夫，而斯塔索夫则是这

个集团的思想和精神支柱。

“强力集团”作曲家非常重视民间音乐，这个集团的领导人巴拉基列夫早在1858年就写了《以三首俄罗斯民歌为主题的序曲》。1860年，他雇了一艘游船，从他的故乡诺夫戈罗德出发，沿着伏尔加河而下，驶向里海，一路收集民歌。那举世闻名的《伏尔加船夫曲》，就是他那时记录下来的。他把收集到的民歌编成了《俄罗斯民歌一百首》(1866)，其中许多民歌成为“强力集团”作曲家们的创作素材。1874—1877年，里姆斯基-柯萨科夫也编集出版了《俄罗斯民歌一百首》(作品24)，并从民歌爱好者菲里波夫口中记录了另外四十首民歌，成为《俄罗斯民歌》第二集(1882)。他还写了《俄罗斯主题序曲》(1866，作品28，1880修订)，以俄罗斯主题为基础的



里姆斯基-柯萨科夫

《小交响曲》(1879，作品31)和《音乐会幻想曲》(1886，作品33)等作品。

鲍罗丁的《伊戈尔王子》(1890)、穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》(1896)、《霍万兴那》(1886)、里姆斯基-柯萨科夫的《普斯考夫姑娘》



穆索尔斯基：1881年穆索尔斯基去世前
列宾在医院里所作的油画

(1873)和《沙皇的未婚妻》(1899)都是民族历史题材的歌剧，这些歌剧以其爱国主义和反封建的内容激动人心，以其鲜明的民族色彩使人耳目一新。在穆索尔斯基的两部歌剧中，真正的主角不是个别的英雄人物，而是用合唱来代表

的人民群众。除此以外，他还作有《萨拉姆包》、《结婚》、《索罗钦集市》等歌剧。里姆斯基-柯萨科夫讽刺昏庸腐朽的沙皇统治的三部神话歌剧《萨尔丹沙皇的故事》(1890)、《不死的卡谢》(1902)和《金鸡》(1909)都有鲜明的政治倾向和强烈的艺术感染力。他的讴歌春天的神话歌剧《雪姑娘》(1882)和民间勇士歌式的歌剧《萨德科》(1898)，则在思想性和艺术性方面成为他的十五部歌剧中的登峰造极之作。

"强力集团"作曲家是标题音乐的热诚拥护者。鲍罗丁的交响音画《在中亚细亚草原上》(1880)，巴拉基列夫的交响诗《塔马拉》(1883)，穆索尔斯基的交响诗《荒山之夜》(1886)和《霍万兴那》的序奏《莫斯科河上的黎明》，里姆斯基-柯萨科夫的《安塔尔》交响曲(1868)和《舍赫拉查达》交响组曲(1888)，都是标题交响音乐的珍品。鲍罗丁的《第二交响曲》(1877)不是标题音乐，却也有鲜明的标题构思，作者曾告诉斯塔索夫说，他想在第一乐章中描绘古代俄罗斯勇士的聚会，在第二乐章中刻划古代俄罗斯巴扬歌手的形象，在末乐章中重现勇士们在古斯里琴声和民众欢呼声中的宴会，因此这一作品被称为《勇士》交响曲。

在"强力集团"作曲家进行艺术活动的同

时，俄罗斯杰出的作曲家、钢琴家和指挥家安东·鲁宾斯坦在彼得堡组成了“俄罗斯音乐协会”(1859—1917)，从事举办交响音乐会和创办音乐学院的活动。这两个团体由于美学观点的分歧而形成了分庭抗礼的局面。巴拉基列夫指责鲁宾斯坦的创作抛弃俄罗斯民族传统，只知模仿德国音乐，不脱门德尔松和舒曼的窠臼；但对“俄罗斯音乐协会”参加者柴科夫斯基则持友好态度，柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲(1869)，就是在巴拉基列夫的启发下创作的。鲁宾斯坦作为一位誉满欧美的钢琴家，受到了斯塔索夫的热情赞扬。
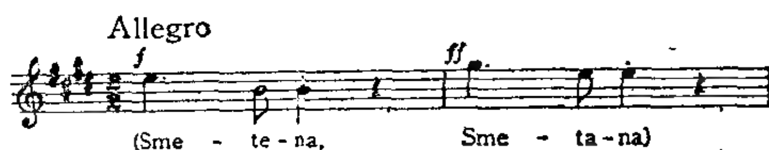
捷　　克

十九世纪波希米亚人民争取民族独立的斗争，推动了民族文化的复兴运动，促进了民族音乐的发展和民族歌剧的兴起。

波希米亚作曲家什克鲁普曾经参加一个以“觉醒者”为名的民族解放运动组织。他和民族诗人希梅伦斯基合作，创作了第一部用波希米亚语演唱的歌剧《补锅匠》，1826年首次演出大获成功，什克鲁普被推上了布拉格歌剧界的领导地位。1834年他为波希米亚剧作家蒂尔

(1808—1856)的闹剧《鞋匠节》谱写配剧音乐。鞋匠节是每年复活节后的星期三布拉格鞋匠的节日，剧中的主角不是个人，而是集体。其中盲提琴手苏玛瓦·马雷什在节日所唱的爱国歌曲《我的家在哪儿》，在1834年12月21日《鞋匠节》于布拉格初次演出时，就受到观众热烈的欢呼，被认为是爱国热情最动人的表现，从此它在爱国人士中广泛传唱，1919年捷克斯洛伐克共和国成立后成为共和国国歌的第一部分（第二部分是1843年斯洛伐克流亡大学生的歌曲《塔特洛山上电光闪闪》）。

斯美塔那是捷克民族乐派的奠基者，捷克民族歌剧的创始人。他的姓氏的第一个音节（“美”）是重音和长音，因此他曾风趣地说，“斯美塔那”的节奏是和贝多芬《菲岱里奥》序曲开头的动机相一致的：



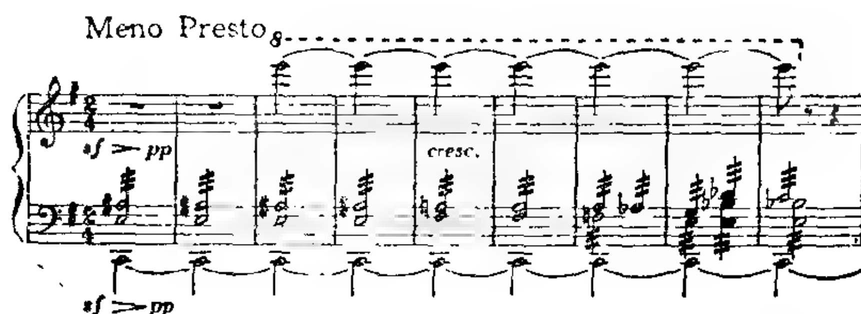
斯美塔那青年时投入1849年革命运动，参加巷战，并写作合唱曲《自由之歌》、乐队曲《欢呼序曲》和钢琴曲《布拉格大学学生兵团进行曲》。革命失败后，他在政治上和经济上都处于困境，1856年去瑞典从事音乐活动。1859年6月奥地

利被拿破仑三世击败后，对捷克斯洛伐克作了让步，给予一些自治的权利。1862年布拉格成立了临时剧院，为民族歌剧的演出提供了条件。斯美塔那于1861年回国后，投入民族歌剧的创作。所作八部歌剧中，最成功的是喜歌剧《被出卖的新嫁娘》(1866)。剧情叙述农村青年叶尼卡以机智挫败媒人克卡尔和继母的阻挠，终于和心爱的姑娘玛仁卡结成眷属。民族正歌剧《达里波》(1868)则描写少女米拉达营救身陷囹圄的革命情侣，因情节类似贝多芬的歌剧而被称为“波希米亚的《菲岱里奥》”；又因音乐中用了主导动机而被视为“瓦格纳化的民族歌剧”。这些歌剧都具有浓郁的民族色彩和鲜明的民主精神。斯美塔那的重要作品还有展示波希米亚历史图像、风俗生活和自然风光的六首交响诗，总名《我的祖国》(1874—1879)。这时他因早年病毒的感染，两耳渐渐失



斯美塔那

聪，开始时象舒曼一样感到耳鸣，经常听到有一个声音在耳朵里连续不断地响；舒曼听到的是高音a，斯美塔那听到的是高音e，他把这个讨厌的e音写进了e小调弦乐四重奏《我的生活》(1876)的第四乐章：
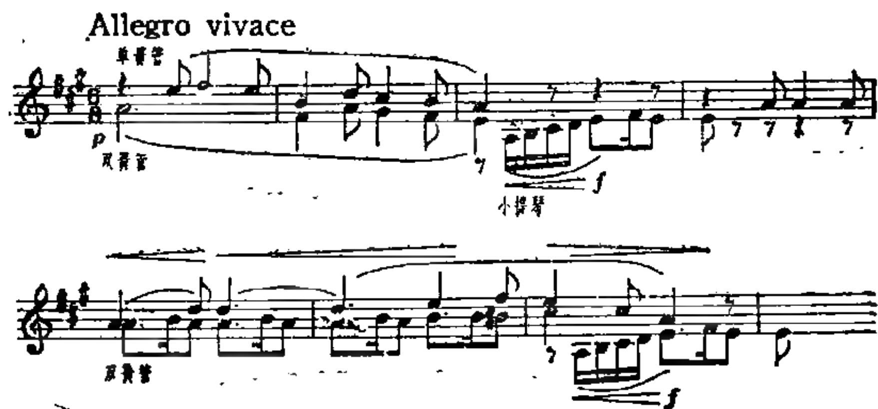


捷克斯洛伐克音乐史家内叶德利说："产生斯美塔那作品的思想……对今天的斗争依然是非常有益的，因此斯美塔那的艺术也是未来的艺术，它给予我们以力量，去为实现我们事业的目标而奋斗。"这话也同样适用于德沃夏克。
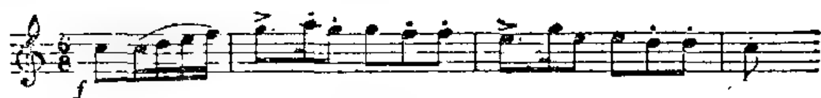
德沃夏克是捷克民族乐派最重要的作曲家。他的作品在内容上是和捷克的历史和文化紧密联系的，在形式上是和民族音乐语言血肉相连的。从合唱曲《白山的子孙》(1872)、管弦乐《胡斯教派序曲》(1883)一类发扬爱国思想的作品，《斯拉夫狂想曲》(1878)、《斯拉夫舞曲》(1878，1886—1887)、《捷克组曲》(1879)、钢琴

曲《杜姆卡》（1876）一类反映风俗生活的作品，到取材于民族诗人爱尔本（1811—1870）的叙事诗的《水妖》、《午时女巫》、《金纺车》、《野鸽》（均1896）等交响诗，无不深深植根于民族土壤。但他几乎从不直接引用传统曲调，只有为捷克剧院演员沙姆伯克的民间戏剧《蒂尔》谱写的配剧音乐是例外，这部戏剧的每一幕都是同一主题的变体，描写流行全国的爱国歌曲《我的家在哪儿》的歌词作者蒂尔，从一个地方被驱迫到另一个地方，竟不能找到一个家。德沃夏克按照沙姆伯克的


德沃夏克和他的妻子在敦伦



意图，用《我的家在哪儿》的旋律，作为贯穿全剧的主题，并把它用在序曲中（见上例）。序曲中还引用了捷克民歌《在农家庭院里》的曲调：



德沃夏克作有九部交响曲，其中在美国纽约国家音乐学院担任院长期间(1892—1895)创作的第九部e小调《新世界交响曲》是最重要的代表作，这是欧洲作曲家创作的第一部美国交响曲，德沃夏克在1892年创作这部交响曲时写的一封信里说："如果我没有看到美国，我是写不出这样的交响曲来的。"1893年12月16日在纽约爱乐乐队的音乐会上初次演出时，有人认为作者在其中采用了黑人民歌的旋律，但德沃夏克却矢口否认。他在发表于1893年12月12日《纽约先驱论坛报》的文章中说："我没有用过这些旋律中的任何一个。我写我自己的主题，其中含有印第安音乐的特色，我把它们作为交响曲的主题，用现代节奏、和声、对位和乐队音色的手段来发展它们。"德沃夏克不仅致力于创造自己民族的音乐，还十分关注美国音乐的发展。本章前言中提到的他在《美国音乐》一文中所说

的一段话，引起了美国人不同的反响，有的人表示衷心赞同，有的人却担心在黑人和印第安人旋律的基础上发展美国音乐，会导致“黑白混血”，因而表示反对。

斯美塔那和德沃夏克的后继者是雅纳切克、诺瓦克和苏克。

雅纳切克曾三次访俄，深受强力集团的影响。他的富于语言表现力的旋律，与穆索尔斯基非常接近，代表作是歌剧《耶奴发》(1894—1903)。晚年作有两部弦乐四重奏：第一部(1923)从托尔斯泰的小说《克鲁采奏鸣曲》(指贝多芬的《A大调小提琴奏鸣曲》)得到灵感；第二部(1928)取名《密信》，吐露了他对斯托斯洛娃的眷爱——雅纳切克晚年爱上了比他小38岁的有夫之妇斯托斯洛娃，他写信给她说：“我的作品里所有的温暖、真诚和热烈的爱，都来源于你。”1928年7月的一天，他到森林里为寻找斯托斯洛娃迷了路的11岁的孩子，着了凉并发展成肺炎而死。

诺瓦克和苏克都是德沃夏克的学生。诺瓦克沿着德国浪漫主义音乐的轨迹写作早期作品，但在后来的歌剧和交响诗中充分显示了捷克音乐的民族因素。苏克的作品兼具浪漫主义气质和波希米亚民间音乐的特色。

匈 牙 利

埃尔凯尔是匈牙利民族乐派的创始者和匈牙利民族歌剧的奠基人。他最成功的两部歌剧都采用匈牙利民族解放运动的历史题材：《洪亚迪·拉什洛》(1844)描写15世纪匈牙利反对土耳其统治的民族战争；《班克——班》(1861)描写13世纪匈牙利反对德国统治的斗争。他还写了许多反映爱国和民主思想的歌曲，包括用匈牙利诗人克尔舍伊(1790—1838)的诗谱写的匈牙利国歌。匈牙利有一首以18世纪民族解放运动领袖拉科西(1676—1735)命名的《民族进行曲》，埃尔凯尔是把《拉科西进行曲》改编为钢琴曲的第一人；后来柏辽兹把它用进了戏剧康塔塔《浮士德的劫罚》中，李斯特在第15首《匈牙利狂想曲》



埃尔凯尔

中，约翰·施特劳斯在轻歌剧《吉普赛男爵》中，也都用了这首匈牙利进行曲。

匈牙利的民间音乐很早就受到作曲家们的注意，被用作创作素材。但不论是舒伯特的《匈牙利嬉游曲》，布拉姆斯的《匈牙利舞曲》，还是李斯特的《匈牙利狂想曲》，都从匈牙利吉普赛人的音乐中汲取养料；真正土生土长的匈牙利民间音乐，到了1905年以后，经巴托克和科达伊的发掘后，才为世人所知。他们怀着对民间音乐的兴趣和热情，结成亲密朋友，一同从事民歌的收集。足迹所至，除了匈牙利本土外，还到了特兰西瓦尼亚、罗马尼亚、斯洛伐克、乌克兰、保加利亚和土耳其；后来又去北非收集阿拉伯音乐，前后记录的各地民歌共达六千余首。
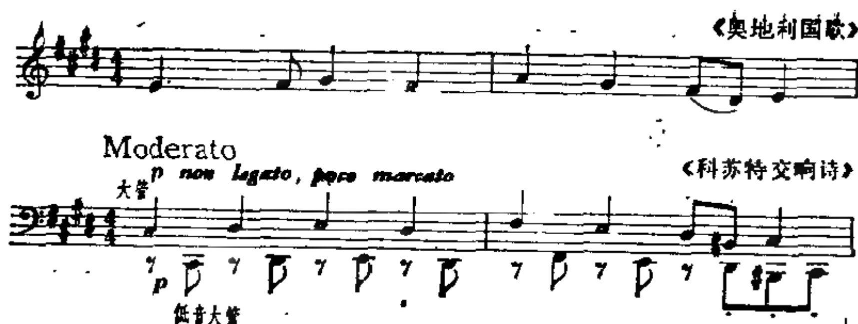


巴托克在农村收集民歌

巴托克利用这些民间素材写了《献给孩子

们》、《小宇宙》等出色的钢琴小曲。有些民歌用了教会调式，有些是五声音阶，也有一些是人们不熟悉的音阶。由于这些音阶的旋律不适合于配置传统和声，巴托克不得不创造自己的和声体系，其中常常以不协和音为和声基础。他把这种新的和声语言，用于一系列大型作品中，如六首钢琴奏鸣曲、三首钢琴协奏曲、三首小提琴奏鸣曲和《乐队协奏曲》等。他在《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》、《弦乐器、打击乐器和钢片琴的音乐》和小提琴、单簧管与钢琴的《对比曲》中，用了别出心裁的乐器组合。他还从斯拉夫民间音乐得到启发，发展了不对称节奏型，使他的作品棱角鲜明，锋芒毕露。他的半音化的旋律常常倾向于无调性，但他从不使用系统的十二音技法。他的作品以非标题的器乐为主，但也写歌剧（《蓝胡子公爵的城堡》）、舞剧（《木刻王子》）和交响诗。他的唯一的交响诗《科苏特》（1904）是一部爱国主义作品，描写匈牙利民族解放运动领袖科苏特（1802—1894）领导的1848年革命。巴托克在交响诗中把海顿作曲的奥地利旧国歌《上帝保佑法朗茨王》开头的曲调，从大调改为小调，用来讽刺镇压1848年匈牙利革命的奥地利军队。

1904年1月13日，这首交响诗在凯尔纳的指



挥下初次演出于布达佩斯。不料在进行排练时，几个奥地利籍的演奏员演出了一场闹剧，几乎使《科苏特交响诗》不能演出。据1904年1月14日《佩斯日报》报道：

“当乐队演奏到模拟的《皇帝颂歌》（指奥地利旧国歌）时，好乐乐队的某些演员停止演奏，大声抗议说，他们不愿演奏作品的这一部分，也不能忍受别人来演奏它，因为这种被歪曲了的颂歌是不允许演奏的。一切解释和劝告的企图都归无效。依靠匈牙利面包生活的奥地利音乐家们喋喋不休。于是一场风暴开始了，直到凯尔纳教授放下指挥棒离开了预演的房间才告结束。好乐乐队的演奏员们群情激动，要求继续演奏下去，促使凯尔纳下定应该怎么办的决心。”

科达伊也和巴托克一样，在创作中广泛使用民间音乐素材。但他不象巴托克那样激进，

他的作品都有清晰的调性。他把匈牙利民间音乐语言和欧洲传统的创作技法融为一体，最成功的作品是合唱曲《匈牙利诗篇》(1923)、音诗《夏天的晚上》(1926)、歌剧《哈利·亚诺什》(1926)和由歌剧音乐改编而成的《哈利·亚诺什》组曲(1927)。巴托克称赞他说："如果有人问我：哪一位作曲家的作品最能完整地体现匈牙利精神？我的回答是：科达伊。他的作品证明了他对匈牙利精神的信心。我可以明白地说：科达伊的一切创作活动都根植于匈牙利的土壤，但更深刻的内在因素是他对人民的创造力和他们的未来具有不可动摇的信心。"这不是对科达伊的阿谀奉承，而是一对知心朋友之间推心置腹的肺腑之言。

波　兰

肖邦是在钢琴领域里开拓浪漫主义音乐"最勇敢、最足以自豪的诗人"(舒曼语)，他的作品不仅充满诗意，同时也渲染着民族色彩，特别是波洛涅兹和玛祖卡，还有他的17首波兰歌曲。肖邦是使波兰音乐名闻世界的第一人，但真正树立起波兰民族乐派旗帜的，则是他的同时代人莫纽什科。莫纽什科所作的歌剧和轻歌剧不

下二十部，其中《哈尔卡》是第一部真正的波兰民族歌剧，不仅采用民族题材（取材于波兰作家沃伊齐茨基的小说《戈拉尔卡》），音乐语言也有鲜明的民族特色。他的二百多首歌曲也是植根于民族文化的作品，其中不少歌曲直到现在还在波兰广泛传唱。

直接继承莫纽什科的事业的，是策伦斯基。他把波兰爱国诗人密茨凯维支的叙事诗《康拉德·华伦洛德》写成了歌剧，还谱写了八十余首波兰歌曲和《大波洛涅兹》等民族体裁的钢琴曲。

本世纪波兰音乐最杰出的代表人物是希曼诺夫斯基，他的创作道路是很曲折的，先后受德国音乐（以里夏德·施特劳斯为代表）、俄国音乐（以斯克里亚宾为代表）和法国音乐（以德彪西为代表）的影响，作有歌剧、舞剧、三部交响曲和两部小提琴协奏曲；最后发展成为民族作曲家，写出了许多性格化的波兰舞曲（1926）和玛祖卡（1924—1926）。著名的舞剧《哈尔纳西》（1926）则以塔特拉（横跨波兰和捷克斯洛伐克边界的山脉）山民的生活和音乐为基础。

罗马尼亚

艾涅斯库是现代罗马尼亚音乐最重要的代表人物。他在巴黎音乐学院从马尔西克学小提琴，从福雷和马斯内学作曲，其后久居巴黎，所作《罗马尼亚音诗》(1897)和歌剧《俄狄浦斯》(1931)都是在巴黎初次演出的；但他的民族风格的音乐很少受法国的影响，作品中洋溢着


艾涅斯库

风格化了的罗马尼亚民间曲调，尤以《罗马尼亚音诗》、两首《罗马尼亚狂想曲》(1901，1902)和《罗马尼亚流行主题音乐会序曲》(1948)为代表。歌剧《俄狄浦斯》虽非民族题材，音乐还用了四分音，却也保持了鲜明的民族格调。罗马尼亚人民为了表彰他对罗马尼亚音乐所作的杰出贡献，已命名他出生的村庄为艾涅斯库村，布加勒斯特的一条大街为艾涅斯库街；1958年创始的、定期于布加勒斯特举行的国际音乐比赛，

也以艾涅斯库命名。

艾涅斯库的后继者亚历山德列斯库、安德列库等人，都曾为艾涅斯库（作为小提琴家）弹过伴奏。安德列库在罗马尼亚民间音乐的基础上从事创作，写出了《灰姑娘》、《秘密》、《金星》等舞剧和十一部交响曲。

挪　　威

挪威国歌《对，我们爱祖国》（挪威杰出的作家比昂松作词）的曲作者诺拉克是格里格的亲密朋友，他有发展民族音乐的宏大抱负，1864年和格里格一同组织"欧忒耳珀社"（欧忒耳珀是希腊神话中主管音乐和诗歌的文艺女神），提倡民族音乐，以演奏斯堪的那维亚青年作曲家的作品为主。格里格深受其思想的影响。1866年3月诺拉克不幸早逝，格里格听到他的死讯时悲痛已极，立即创作《纪念诺拉克的葬礼进行曲》以申哀悼。

格里格的作品在题材上和音乐语言上都是民族的。他为比昂松的戏剧《西格尔特 恶 王》(1862)和易卜生的戏剧《培尔·金特》(1866—1867）写配剧音乐，许多作品取材于挪威民间传说（如作品54的《小妖进行曲》），抒写挪威的

风俗生活和自然风光（如《牧牛调与农民舞曲》和《农民生活情景》），或缅怀古代历史人物（如《奥拉夫一世》的场景）。挪威民歌和哈登格提琴（挪威民间弦乐器）音乐的旋律和节奏型，常常在他的笔下自然地流露出来。如《培尔·金特》配剧音乐中《索尔维格之歌》的旋律就和挪威民歌有血缘关系：



格 里 格

Moderato　　挪威民歌《Jeg lagde mig saa silde》

Jeg lag-de mig saa sil- de og scent om en Koeld

Un poco andante　　《索尔维格之歌》

冬 天 要 离 开，春 去 不可追，春 去 不可追，

格里格是音乐家中的抒情诗人，因此常被称为“北国的肖邦”。他也和肖邦一样，最重要的作品是钢琴协奏曲和各种钢琴独奏曲，却从

来没有写过歌剧和交响曲；但两套《培尔·金特》组曲和为他的夫人尼娜（歌唱家）而写的许多歌曲也都是天才手笔。他的作品受到布拉姆斯和柴科夫斯基的赞誉，钢琴协奏曲尤为李斯特所赏识。

格里格的同时代人斯文森和辛丁都在不同程度上对挪威民族音乐的发展作出了贡献。他们都在莱比锡音乐学院学习作曲，受德国浪漫乐派影响很深。但作品仍有民族特点，特别是斯文森的四首《挪威狂想曲》和以民间旋律为基础的《挪威艺术家狂欢节》，以及辛丁的《挪威叙事曲》（大提琴和钢琴）和某些歌曲。辛丁在1916年六十诞辰前夕，还接受了挪威政府颁发的4,000金币的年金，因为他是“格里格以后最大的民族作曲家”。他的第一交响曲作于26岁，第四交响曲作于80岁，刚好代表了他的创作生涯的开始和结束。

芬　兰

演出于1852年的第一部芬兰歌剧是用瑞典语演唱的，芬兰国歌《祖国》最初也是一首瑞典语的爱国歌曲，它们的曲作者都是德国籍的芬兰人帕西乌斯。帕西乌斯可以说是芬兰民族音

乐运动的拓荒者和播种者，到了西贝柳斯的手里，芬兰音乐才进入开花结果的盛期。

古老的芬兰民族史诗《卡列瓦拉》和北国情调的民间音乐，为芬兰民族作曲家们提供了丰富的养料。从卡亚努斯、西贝柳斯到马代托亚和兰塔，大量标题作品都以《卡列瓦拉》里的神话故事为题材。西贝柳斯的主要作品是七部交响曲和一系列交响诗。七部交响曲都是独创一格的作品，形式结构无一相同，第七交响曲甚至浓缩为一个乐章。他的交响诗大多是民族题材的结晶，或是象《芬兰颂》(1899) 那样的爱国主义作品。其中《库勒沃》(女高音、男中音、男声合唱和乐队)、《卡列瓦拉四传奇》(《列敏凯宁和少女们》、《列敏凯宁在土奥涅拉》、《土奥涅拉的天鹅》、《列敏凯宁归故乡》)、



西贝柳斯

《波希奥拉的女儿》和《塔皮奥拉》，全都取材于《卡列瓦拉》。他经历了两次世界大战，活到92岁；但1925年写完最后一首“卡列瓦拉”交响诗《塔皮奥拉》后便开始搁笔，长达31年的晚年没有再写任何交响作品。

英　国

本世纪初，英国掀起了以沙普为首的民歌运动。他深入乡村，系统地收集正统的英国民歌，成立“英国民歌协会”和“英国民间舞曲协会”，创办“民间歌曲舞曲学校”，自任校长。第一次世界大战期间，他在美国东北部阿巴拉契亚山区收集民歌，证明这个地区的民歌来源于英国。1911年起，他陆续出版了《英国民间颂歌》、《各国民歌》、《英国民歌一百首》、《英国来源的民歌》、《南阿巴拉契亚的英国民歌》、《美国一英国民歌》等十余种民歌集。

当时许多英国作曲家参加了“英国民歌协会”，从事民歌的收集，并用作创作素材，其中最有成就的是沃恩·威廉斯。他作有歌剧《天路历程》(1922)和《牲口贩》(1924)、九部交响曲、三首《诺福克狂想曲》和各种体裁的其他作品。在《诺福克狂想曲》中，民歌风格的旋律和色彩鲜

明的和声融为一体。民谣歌剧《牲口贩》也洋溢着英国民间音乐风味。九部交响曲以第二部(《伦敦交响曲》)最为著名，这部作品有鲜明的标题性，其中出现了伦敦街头的叫卖声和大本钟（英国议院的大钟)的音调。沃恩·威廉斯和西贝柳斯有许多共同之处，他不喜欢马勒，却很赞赏西贝柳斯，并把自己的第五交响曲献给了他。



沃恩·威廉斯

这一时期的英国作曲家,有的象沃恩·威廉斯一样倾向于民族主义,如霍尔斯特和巴克斯,有的倾向于印象主义,如斯科特和布利斯,而戴留斯则两种倾向兼而有之。他在莱比锡音乐学院学习时遇到格里格，成为格里格的朋友和崇拜者。他的创作风格深受格里格的影响，并象格里格一样长于写作精致的标题小曲，把民间音乐的旋律和节奏融化在个性化的音乐语言之中。他的《春日初闻杜鹃啼》一曲采用了格里格曾经用过的挪威民歌曲调《在奥拉山谷里》。

西 班 牙

本世纪西班牙民族乐派的创始人是作曲家兼音乐学家佩德雷尔。1889至1891年他写了三联歌剧《比利牛斯山》和自述这部歌剧的小册子《为了我们的音乐》。他在小册子里倡言在民歌基础上创造民族抒情歌剧，不啻是一篇民族音乐运动的宣言。西班牙民族乐派的代表人物阿尔贝尼斯、格拉纳多斯和法雅都是他的学生。他们利用西班牙丰富的民间舞曲资源，创作各种具有鲜明的民族特色的作品，最重要的作品是：


阿尔贝尼斯

阿尔贝尼斯题为《伊比利亚》（伊比利亚半岛是西班牙和葡萄牙的所在地）的十二首钢琴曲(1906—1909)，每一首都以西班牙主题为基础，其中浮想联翩的乐思、华丽的钢琴技巧与西班牙舞曲节奏相结合，有如乳水交融，相得益彰；

格拉纳多斯的两套钢琴组曲《戈雅的画》（戈雅是西班牙大画家）和从组曲发展而成的同名歌剧（1911—1914），其中的《间奏曲》已成为雅俗共赏的作品；


格拉纳多斯

法雅的芭蕾舞剧《魔法师之恋》（1915），其中包含许多脱胎于民间舞蹈的舞曲，尤以《火祭舞》最为著名。

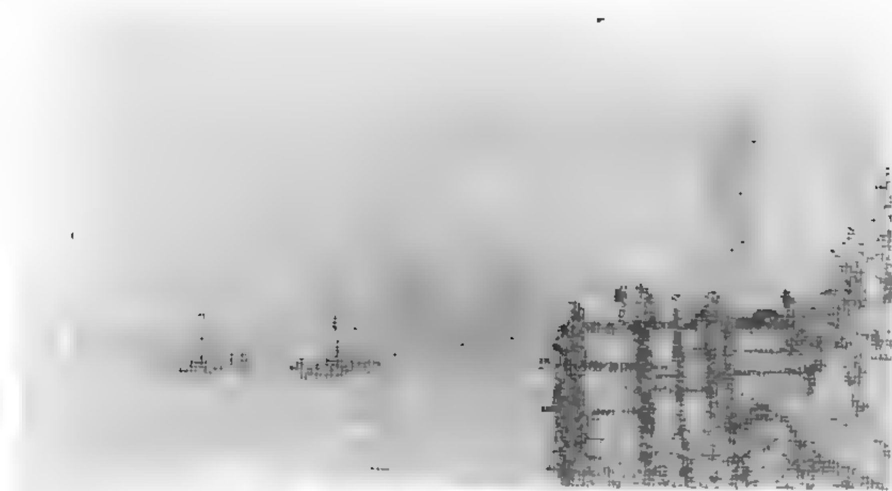
他们的作品都在不同程度上运用了印象派的手法，法雅和德彪西、拉威尔、杜卡的关系尤为密切。

法雅以后，鲍蒂斯塔、罗德里戈和苏里纳奇的作品也都和民族传统保持联系，而当代的西班牙作曲家则对民族因素避之若浼；那些热衷于序列音乐的青年作曲家，追求的是世界主义，民间音乐素材的运用已成为他们创作中的禁忌。

第十章　从印象派到“六人团”

印象画派与印象乐派

十九世纪七十年代，印象主义绘画和象征主义诗歌同时在法国兴起。印象画派反对学院派从宗教和神话故事汲取题材，着眼于表现自



莫奈：《伦敦泰晤士河景色》

然景物的色彩和形体；认为色彩不是物体固有的属性，而是阳光的反射；主张走出画室，到户外阳光中去作画，凭借阳光通过三棱镜分解

出来的红、橙、黄、绿、青、紫诸色，去表现视觉对自然界的瞬间印象。1874年法国画家莫奈(1840—1926)在“联合展览会”中展出的《日出印象》一画，受到一家报纸上一篇批评文章的嘲笑，这篇文章题作《印象主义者的展览会》，印象画派因此而得名。

以法国作曲家德彪西为代表的印象乐派，是在印象画派的影响下形成的。印象画派和印象乐派同样反对学院派的保守思想、陈腐观点和刻板的艺术格式；同样用细碎的笔触渲染闪闪烁烁的气氛和色彩，表现倏忽朦胧的自我感觉和瞬间印象。莫奈说：“我只知道画，以此表达我在大自然面前的感情；”“我只能画我看到的东西。”德彪西也说：“我要以完全超然独立的精神，写下我的音乐的梦境。我要以象孩子一样的天真和坦率，来歌唱我内心的幻想。”法国文艺批评家费利克斯·费涅翁(1861—1944)认为：“印象主义这个词是为莫奈而创造的，这个词对他来说，比对任何人都更合适。”我们也可以说，音乐上的“印象主义”一语，是专为德彪西创造的。通常所说的印象乐派作曲家，不论是法国的拉威尔和杜卡，英国的戴留斯，意大利的雷斯庇基，还是西班牙的法雅，其印象主义风格都不象德彪西那样典型，都只能说是带有

印象主义倾向而已。

阿希尔—克洛德·德彪西

德彪西的音乐一方面受印象画派的影响，另一方面又受象征主义诗歌的启迪。象征主义诗歌力图用扑朔迷离的语言，来暗示隐藏在现实世界背后的“理想世界”。德彪西的世界，是感觉印象的世界，也是象征的世界，他的色彩鲜明而迷离恍惚的音乐语言，同音调铿锵而意义暧昧的象征主义诗歌语言，有许多共通之处。他和象征派诗人马拉梅



德 彪 西

(1842—1898)有密切的交往，经常参加在马拉梅家里举行的星期二晚会。他的第一首印象主义音诗《牧神之午后》(1894)，就是根据马拉梅的同名诗写作的。马拉梅听了这首音诗以后深

为感动，特地把自己的一本诗集送给德彪西，上面题着一首诗：

原始气息的森林之神，
如果你的笛子已经制成，
请你细细聆听
德彪西注入了呼吸的光明。

德彪西还用象征派诗人魏尔兰（1844—1896）和波德莱尔（1821—1867）的诗歌谱曲，并把梅特林克（1862—1949）的象征主义戏剧《佩利亚斯与梅丽桑德》（1892）写成了歌剧（1902）。这部歌剧描写神话中的阿勒蒙德王国国王高罗之弟佩利亚斯和神秘少女梅丽桑德的爱情悲剧；剧情的发展是不相连贯的，暧昧的语言使听众恍惚若有所悟，好象"此中有真意"，却是"欲辨又忘言"；音乐是一团朦胧的音的氛围，表现闪闪烁烁的意象和迷迷糊糊的感情：这些正是象征主义艺术的特点。

德彪西用印象主义的调色板绘制的交响音画，以《夜曲》（1899）和《大海》（1905）各三首最为精妙；《版画》四曲（1903）、《意象》六曲（1905，1907）和《前奏曲》二十四曲（1910，1913）则是钢琴音乐的隽品。

当德彪西在巴黎音乐学院学习的时候，有一天该院的注册员埃米尔·雷蒂问他："你认为

不协和弦是不需要解决的吗？你有什么根据？”德彪西回答道：“我高兴这样做。”他就是这样自我作故，独辟蹊径，打破了传统和声和调性的功能体系，用五光十色的和声与配器手法、大小调以外的音阶、片段的旋律和不规则的节奏，来创造气韵生动、色彩斑斓的音乐，成为印象乐派的代表人物和二十世纪现代音乐的先驱。

约瑟夫·莫里斯·拉威尔

许多音乐批评家都把拉威尔看作德彪西的私淑弟子，印象乐派的合法继承人。拉威尔用色彩性的和声与配器表现诗情画意，有如德彪西；但他的作品形式简练、结构严密，斯特拉文斯基甚至称他为“最熟练的瑞士钟表匠”（拉威尔的父亲是瑞士人）；他



拉 威 尔

的和声手法尽管很新颖，还是植根于传统的功能和声，清晰的旋律线条和明快的节奏，也和德彪西不一样。1911年5月9日，法国独立音乐协会举办了一次“匿名作者的作品音乐会”，来考验听众的鉴别力。演奏的作品中有拉威尔的《高贵和伤感的圆舞曲》（钢琴曲），尽管这个曲子是从舒伯特的《伤感圆舞曲》得到灵感的，听众还是听出了是拉威尔的作品。

1899年，当拉威尔还在巴黎音乐学院跟福雷学作曲时，就写出了传世的钢琴曲《悼念公主的帕凡舞曲》。拉威尔比德彪西小13岁，但当1902年，27岁的拉威尔出版性格鲜明的钢琴曲《水之游戏》时，40岁的德彪西还只发表过不很成熟的钢琴作品《为钢琴而作》（组曲）。可是，1883年和1884年德彪西连中了罗马奖的二奖和头奖，拉威尔却只在1901年中了二奖，后来连续三次参加竞赛，也没有能够获得头奖，第三次（1905年）初选时就因他的作品太“激进”而落选；这时因受年龄限制，已经不允许他再一次参加比赛了。当时罗曼·罗兰等进步文艺家都对此提出抗议，J.马诺尔德还在1905年6月的《法国信使报》上发表《罗马大奖的丑闻》一文，公开为他鸣不平，结果巴黎音乐学院院长杜布瓦被迫辞职，由拉威尔的老师福雷取而代之。

德彪西惯于捕捉的印象，都是空濛缥缈的景色，如《雨中花园》、《水中倒影》、《飘荡在晚风中的声音和香味》；拉威尔的题材要广阔得多，有《悼念公主的帕凡舞曲》（钢琴曲）、《库泊兰之墓》（管弦乐组曲）一类怀古之作，有《达夫尼斯与克洛埃》（芭蕾舞剧）、《西班牙时刻》（歌剧）一类异国情调的作品，有《钢琴协奏曲》、《钢琴小奏鸣曲》一类严肃的古典风格作品，也有《孩子与魔术》（歌剧）、《鹅妈妈》（管弦乐组曲）一类童话题材的作品。他的部分作品带有一些印象主义的特点，但总的说来，拉威尔并不是印象乐派的嫡系作曲家。事实上，真正羽翼丰满的印象主义作曲家，只有德彪西一人，但他自己却不承认是印象主义者，而且他的印象主义风格也不是始终如一的，第一次世界大战期间所作纪念肖邦的十二首钢琴练习曲（1915）和三首奏鸣曲（1915—1917），已经改弦易辙，倾向于新古典主义了。

埃里克·萨蒂

萨蒂是一位炫奇激诡、玩世不恭，而对现代音乐有举足轻重的影响的怪杰。他既反对浪漫主义，也反对印象主义，但从1891年开始，成为

德彪西终生的好朋友，并受到德彪西和拉威尔的尊敬。他象一个道貌岸然的学究那样攻击现代音乐离经叛道，但在艺术上却倾向于达达主义和超现实主义，喜欢表现怪诞的形象和狂悖的思想。他的钢琴作品常用自相矛盾的标题，如《几百年和一霎那》、《中午的晨曦》；或讽刺的标题，如《朝右看和斜看(不用望远镜)的东西》、《林中老好人的媚态》等等。辛辣怪诞的作风，同印象主义艺术形成强烈的对比，他的《消瘦的胚胎》(钢琴曲)一曲，显然是挖苦印象主义的。他的钢琴曲《烦恼》的主题，要连续反复840次，萨蒂死后38年的1963年9月9日曾在纽约演出，由五位钢琴家象接力赛跑那样轮流演奏，搞了一个通宵，打破了音乐作品长度的记录。象这样的曲子，大概是前无古人、后无来者的了。过去音乐界只是把他当作一个怪人，后来才渐渐认识到他的重要性。他为打字机、汽笛、飞机螺旋桨、自动收报机和彩票摇奖器而写的芭蕾舞剧《游行》(1917)，被认为是具体音乐的先行者；他的"家具音乐"，被认为是"空间音乐"的鼻祖。所谓"家具音乐"，是指演奏者象家具一样安置在大厅的不同部位，用不同的速度演奏不同的乐曲，造成四面八方纵横交错的效果。他的超现实主义音乐，被先锋派奉为祖师。他在

斯特拉文斯基以前，就在芭蕾音乐中用了爵士音乐的素材。1924年11月29日，他的芭蕾舞剧《休息》在巴黎演出时，幕布上写道："萨蒂是全世界最伟大的音乐家，不同意这一点的，请退出剧场！"当时他已被法国"六人团"和"阿尔克伊尔派"奉为首领。阿尔克伊尔是萨蒂在巴黎市郊的寓所，当时有四位崇拜萨蒂的青年作曲家，组成了这个乐派。



萨　蒂（弗鲁赫作）

"六　人　团"

法国音乐批评家科莱在1920年1月16日的《喜剧报》上称勇于创新的六位法国青年作曲家为"六人团"，以比附于俄国的"五人团"（即"强力集团"），这六位作曲家是：米约、迪雷、奥里克、奥涅格、普朗克和塔耶弗尔。他们都是萨蒂的崇拜者，并在思想上倾向于法国当代艺

术家科克托(1889—1963)。他们和科克托的关系，就像“五人团”和斯塔索夫的关系一样。科克托声称“精雕细琢的音乐（指印象主义音乐）将为大刀阔斧的音乐所替代”。“六人团”也都反对印象主义，追求新的创作原则；但这新的创作原则是什么，则六人之间并没有共同的目标，各人走各自的道路。三十年代后期，他们都参加了反法西斯的“人民音乐同盟”。

米约是多产作曲家，作有五百来件各种体裁的作品，反映多方面的生活感受，不少歌剧和声乐作品取材于科克托的戏剧和诗歌。创作风格变化不一，曾试验过多种新的作曲技法，用得最多的是多调性技术。他曾担任过法国驻巴西公使的秘书，所作《巴西回忆》(乐队组曲和十二首钢琴曲)和舞剧《屋顶上的牛》，都用



米　约

了巴西音乐素材，并把拉丁美洲和西印度群岛的音乐，引进了一些异国情调的作品。他在舞剧《创造世界》中反映了美洲黑人的宇宙论，并引用了勃鲁斯和爵士音乐素材；这时格什文的《蓝色狂想曲》尚未出世，在交响音乐中引进勃鲁斯和爵士音乐，米约开了风气之先。1920年10月24日，他的第二交响组曲在巴黎演出时，引起了听众的骚动和抗议，但他满不在乎地说："听众听了你的作品无动于衷，是最使人丧气的事；反之，热情欢呼也好，强烈抗议也好，都表明你的作品是有生命力的。"一切勇于创新的作曲家都可以从他的话中得到启发。



奥涅格

奥涅格也是多产作曲家，作品题材广泛，风格多样，从中世纪的圣歌到十二音体系和先锋派和声，无不兼收并蓄。最著名的作品是三个"交响乐章"，其中《太

平洋231号》描写机车的启动、加速、减速和刹车，但他不是要模仿机车的噪音，而是表现机车运行的“视觉印象和官能感受”；《橄榄球》一曲则描写一场球赛，1928年底在英法国际橄榄球赛的休息时演出。奥涅格晚年写有自传《我是作曲家》，对音乐创作谈了一些精辟的见解。“作曲就象举起一张没有墙壁可以依靠的梯子。没有搭起脚手架：要使建筑中的房屋保持平衡，只有凭借内在的逻辑和与生俱来的分寸感。”说到创新和传统的关系，他写道：“我们是参加同一项古老竞技的新的运动员，改变规则只能破坏比赛，退回到原处。应用经济有效的方法要比一味蛮干更困难，也更有用处。你要开门，就把门打开好了，把门捣毁是没有好处的。”

普朗克是作曲家兼钢琴家，作品深受萨蒂和拉威尔的影响，淳朴明净和幽默讽刺兼而有之。早期钢琴曲追摹法国古典键盘音乐风格，赋予新意；《黑人狂想曲》(1917)则吸取爵士音乐成分；三十年代写了许多宗教作品。第二次世界大战期间参加法国抵抗运动，创作了一些反法西斯作品，但描写丈夫和妻子交换性别的讽刺歌剧《泰勒西阿斯的乳房》(1944)，则有超现实主义倾向。

奥里克是丹第的学生，主要受萨蒂的影响。

写作歌曲、舞剧音乐和电影音乐，追求一种“使听众不需要聚精会神地听就能感到赏心悦耳”的作曲方式。所作三百来首歌曲中，有些是为共产党员诗人的诗歌所谱的曲。由他作曲的电影，有《给我们自由》(1932)、《田园交响曲》(1946)、《红风车》(1952)等。

迪雷是“六人团”中最年长的一人，也是唯一的共产党员。作品数量不多，大多篇幅短小。第二次世界大战中参加法国抵抗运动，写了不少反法西斯歌曲，还曾为马雅科夫斯基、胡志明等的诗歌和毛泽东同志的七律《长征》一诗谱曲。

塔耶弗尔是“六人团”中唯一的女作曲家。她是拉威尔的学生，所作歌曲和钢琴曲朴质无华，富于诗意。

“六人团”作为一个创作集体，大约从1916年开始有松散的联系，他们曾联合出版过一本包含六个人的作品的曲集，并集体创作过舞剧《埃菲尔铁塔的新郎新娘》(1921)。到了三十年代中期，这种联系已不存在，“六人团”已名存实亡了。

第十一章　二十世纪上半叶的音乐潮流

表现主义音乐

正象印象乐派和印象画派的关系一样，表现主义音乐是表现主义绘画的同步艺术。表现主义者根据"内在需要"表现自己的主观精神世界，用夸张的笔法发泄对资本主义罪恶的憎恨和社会危机引起的恐怖与苦闷。如果说，印象主义音乐反映客观世界是帘外赏景，雾里看花，那末，表现主义音乐表现的主观世界是从哈哈镜里折射出来的。表现主义艺术兴起于本世纪之初，在二、三十年代资本主义世界出现经济危机时期臻于极盛。表现主义音乐的代表人物勋伯格是早期表现主义画派"青骑士"的代表人物康定斯基(1866—1944)的好朋友，勋伯格本人既是作曲家，也是画家。他的弦乐五重奏《升华之夜》(1899)、独幕歌剧《期待》(1909)、配乐说唱《月光下的彼埃罗》和另一部独幕歌剧《幸福的
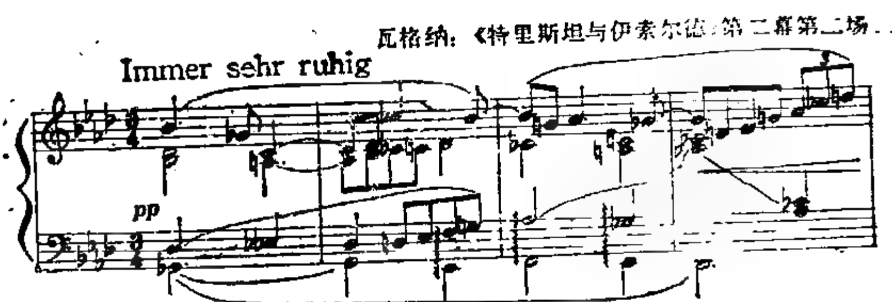
手》(1913)，正象他的画作《幻象》一样，都是从哈哈镜里反映出来的意象。

勋伯格的音乐创作是从后期浪漫乐派起步的，最初师法于瓦格纳、马勒和里夏德·施特劳斯。他把后期浪漫乐派的半音和声发展为无调性音乐。实际上，在瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》中，已经常常失去了调中心，它和勋伯格的第一个无调性作品——《三首钢琴曲》(1909)只有一步之差，前者写有调号，而后者却不写调号了：

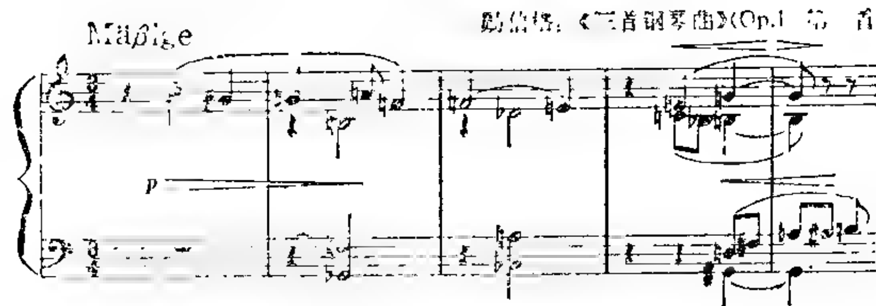


勋 伯 格

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》第二幕第二场



勋伯格：《三首钢琴曲》(Op.11 第一首
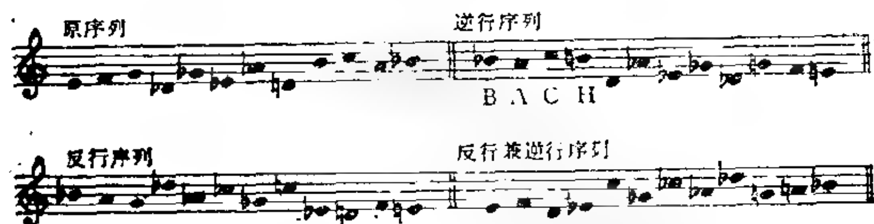


勋伯格不承认这样的作品为“无调性”音乐，而称之为“泛调性”音乐。我们知道：当正多边形的边无限制地增加的时候，就变成了没有边的圆形；同样，极端的泛调性，结果也就变成了无调性。

十二音体系

一首乐曲如果既无调性，又无组织和秩序，无疑是杂乱无章的乌合之众。勋伯格经过了十多年的探索和试验，终于找出了无调性音乐的规律，建立了十二音体系。其方法是用十二个不同的音排列成一个序列作为基础，运用逆行（首尾倒置）、反行（上下倒置）和逆行兼反行等技法来发展这个序列，纵横交织，编排成曲。按照规定，在一个序列中，十二平均律中的任何一音都不能重复，也不可缺少，那末，组成一个序列，就共有12×11×10×9×8×7×6×5×4×

3×2×1=479,001,600种可能性。这个序列一经选定，就可以采用原形、逆行、反行和逆行兼反行四种形式出现在乐曲中，这四种形式还可以移高或移低任何一个音程，则这个序列共有4×12=48种变化形式。以勋伯格最早用十二音体系写作的作品《钢琴组曲》(1924)中的《前奏曲》为例，序列的四种形式分别是：



掌握十二音技术并不是一件容易的事，难就难在运用这种技术写出动人的音乐来。勋伯格说过："采用我的十二音作曲法不会使创作变得容易，而是变得更困难。"有人告诉他说，青年作曲家都在采用他的技法，勋伯格马上问道："那末他们放进了音乐没有？"

韦伯恩和贝尔格

十二音体系是序列主义的滥觞，当时序列的概念还只限于音高方面。奥地利作曲家韦伯恩和贝尔格都是勋伯格的嫡传弟子。韦伯恩继承并发展了勋伯格的十二音技法和表现主义风

格，常用稀疏零落的短音符作大音程的跳进，有飞珠溅玉的效果，正象新印象主义画家用色彩分解法，把不同的色点组合起来作画一样，故称“点描法”（pointillism）。他的音乐轻描淡写，而笔触犀利，大多篇幅短小，惜墨如金；如《五首乐队曲》（1913）总共只有76小节，其中第四首用了单簧管、小号、长号、曼陀林、钢片琴、竖琴、鼓、小提琴和中提琴，却只需演奏19秒钟。他的早期作品受马勒的影响，也曾象马勒那样为贝特革翻译的唐诗谱曲，但写的不是象《大地之歌》那样的宏篇巨著，而是把李白的《春夜洛城闻笛》（“谁家玉笛飞暗声，散入春风满洛城。此夜曲中闻《折柳》，何人不起故园情。”）和《静夜思》（“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，



韦伯恩

低头思故乡。")谱成了短小的歌曲（作品12之2和13之3）。

贝尔格不仅继承了勋伯格的十二音技法，还继承了他的表现主义风格。贝尔格的《沃采克》（1925）和未完成的《璐璐》都是表现主义歌剧的杰作。《沃采克》的自由无调性音乐并没有排除传统的形式和体裁，其中包含着一首有29个变奏的帕萨卡利亚、一首舞蹈组曲和一首狂想曲。他的最后一部作品《小提琴协奏曲》（1935）是悼念马勒的遗孀阿尔玛和后夫所生的女儿玛侬·格罗皮乌斯之死的。这部用十二音技法写成的作品，不仅在序列中暗示了小和弦与大和弦：



贝尔格



还引用了有调性的奥地利民歌《梨树上的小鸟》

和巴赫第60康塔塔中的众赞歌《这就够了》；有人称他为"现代音乐的古典主义者"，不是没有理由的。贝尔格说："当我作曲时，我总觉得我象贝多芬；后来才意识到，我最多不过是一个比捷"；但一位无名音乐批评家认为：他既不是贝多芬，也不是比捷，而是"十二音音乐的普契尼"。

伊戈尔·斯特拉文斯基
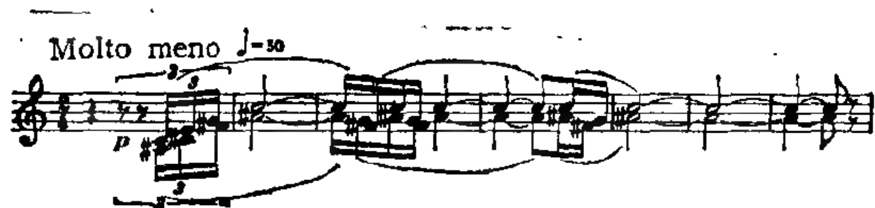
斯特拉文斯基是最重要的现代作曲家之一。他原籍俄国，1934年入法国籍，1945年改入美国籍。正象屡次改变国籍一样，他也屡次改变他的创作风格。他的不同风格的、洋洋大观的作品，被称为"二十世纪音乐发展的一面镜子"。



斯特拉文斯基

斯特拉文斯基的早期创作以芭蕾舞剧《火鸟》(1910)、《彼特鲁什卡》(1911)和《春之祭》(1913)为代表，是民族主义和新原始主义风格的结合。——所谓民族主

义，是指和俄罗斯民间音乐和民族文化的联系；所谓新原始主义，是指表现原始艺术粗犷、拙扑的风格。《火鸟》取材于俄国民间故事，音乐继承了他的老师里姆斯基-柯萨科夫的传统，并采用俄罗斯民歌作为主题。《彼特鲁什卡》取材于俄国民间木偶戏，以活跃的节奏取胜；第一景中打击乐器的平行和弦也很有特色，但最著名的则是第二景“彼特鲁什卡之家”中双调性（C大调和升F大调）的“彼特鲁什卡和弦”，至今仍为现代作曲家所喜用：



被称为“二十世纪的第九交响曲”的《春之祭》，描写俄国古代原始民族春天祭祀大地的仪典，1913年在巴黎初演时，粗犷的不对称节奏和刺耳的不协和音簇激怒了部分听众，引起了骚动和咒骂，而明智的音乐批评家则誉之为“新时期音乐的开端。”

到了本世纪二十年代，斯特拉文斯基转向新古典主义。新古典主义者力求追摹巴洛克时期淳朴明净的古典风格，以与音乐语言复杂错综的后期浪漫乐派相对抗，他们的口号是：“回

到巴赫"。斯特拉文斯基的新古典主义作品有"新佩戈莱西"风格的芭蕾舞剧《普尔契内拉》(1920),"新巴赫"风格的《钢琴协奏曲》(1924),"新莫扎特"风格的歌剧《浪子历程》(1951)等等。普罗科菲耶夫称斯特拉文斯基为"写错了音符的巴赫",说的就是他的新古典主义作品。

斯特拉文斯基的后期芭蕾舞剧《阿贡》(1957),是从新古典主义转向序列主义的标志。该剧由十二个舞蹈演员演出,音乐采用十二音技法,这是他向韦伯恩(不是向勋伯格)学来的,他很赞赏韦伯恩的音乐。

保罗·亨德密特

亨德密特是一位多才多艺的德国音乐家,一生从事作曲、理论、演奏、教学和指挥,作有各种体裁、各种风格的大量作品。有一次里夏德·施特劳斯问他:"你有多方面的才能,为什么要写无调性音乐呢?"亨德密特回答说:"教授先生,你写你的音乐,我还是写我的音乐。"施特劳斯向他提出这个问题是事出有因的,亨德密特的确写过一些自由无调性音乐,但这不是他的主要倾向。他在《作曲技法》(1937)一书中写

道:"调性是一种自然力量,就象重力一样"。他的和声理论是以谐音列为依据的,他反对勋伯格的十二音技法,说它不符合自然规律。亨德密特的最后一部歌剧《世界的和谐》(1957)的内容是和他的和声理论有关的。这部歌剧取材于德国天文学家开普勒(1571—1630)的生平事迹,亨德密特认为,开普勒的行星运动定律和宇宙和谐的概念是和音乐一脉相通的。



亨德密特

从二十年代中期开始,亨德密特的主要倾向是新古典主义。他在协奏曲性质的《室内乐》第二号至第五号(1925—1927)和练习曲性质的《钢琴音乐》(1927)等作品中,系统地发展了一种新的复调技术和新的巴洛克风格。他的钢琴曲《调性游戏》包含一系列前奏曲、间奏曲、后奏曲和出现在十二个不同调上的十二首赋格曲,

可谓集现代复调技术之大成，因而被称为“二十世纪的《平均律钢琴曲集》”。同时，他又反对“为艺术而艺术”，反对单纯的自我表现，主张音乐为社会服务，提倡供业余音乐家演奏和家庭娱乐之用的“实用音乐”。在他看来，实用音乐和新古典主义音乐是相辅而成的，两者都是针对夸张个人感情的后期浪漫主义音乐的一服清凉剂。

亨德密特早期歌剧的情节大多离奇古怪，在一定程度上受到表现主义思潮的影响。三幕歌剧《卡地亚克》(1926)描述一个珠宝商谋杀他的顾客，盗回已经售出的珠宝，表情紧张强烈，但复调化的音乐仍然显示出新古典主义的特征。独幕歌剧《来回》(1928)描述一个奸妇被丈夫杀死后起死回生，奸夫从此退避三舍，丈夫收起了左轮手枪和她言归于好，一切都回复原状。全剧从正中开始，按照逆行卡农的顺序往前倒退，所以剧名叫《来回》。歌剧《当天新闻》(分三部分)(1929)写一对夫妇的家庭纠纷。在第二部分中，妻子光着身子洗澡时唱了一首咏叹调，称赞电气热水比煤气好；歌剧初演时，当地的煤气公司为此而向法院控告。歌剧《画家马蒂斯》(分七场)是亨德密特最成功的作品，后来亨德密特利用歌剧的音乐素材改写成了交响曲。剧情取

材于16世纪德国画家马蒂斯·格吕内瓦尔德(约1455—1528)的生平事迹。马蒂斯在1524年的德国农民战争中领导农民反对教会，但最后还是为了艺术而放弃斗争。歌剧的主旨是表现艺术家的职责和社会义务之间的冲突。1934年在柏林初演时，纳粹当局因其鼓吹人民造反，悍然禁止上演。指挥富尔特温格勒据理力争，遭到纳粹宣传部长戈培尔的申斥，亨德密特也被迫离开德国，远走土耳其和美国，1946年加入了美国籍。

第十二章 先锋派音乐

第二次世界大战以后，欧洲音乐界掀起了各种新的潮流，纷纷扬扬，争奇斗胜；那些创作思想最激进、创作技法最新奇的流派，统称先锋派（avant-garde）。先锋派的创作理论形形色色，各持己见；创作实践也分道扬镳，各行其是；主要创作方向有序列音乐、具体音乐、电子音乐、机遇音乐、概率音乐等等。但他们有一个共同的信念，就是突破传统，锐意创新。1974年，先锋派代表人物布莱兹在音乐声学研究和协作学会的宣言中说："我们不能再逃避必要的考验，一定要做一个抛弃一切记忆去锻炼一种史无前例的理解力，杜绝过去的遗产去发现梦想不到的领域的现代人。"又说："笛卡儿说过'我思，故我在'，我也时刻抵制继承，从'我在思想'出发，从零开始去创造一种音乐语言。"先锋派作曲家努力摆脱传统音乐的束缚，凭借现代科学技术，去开拓新的音乐天地；在思想上则接受超现实主义、意识流文学和荒诞派戏剧等的影响，

并常从古希腊和东方哲学中为自己寻找理论根据。

整体序列音乐

序列音乐是从十二音体系的音高序列起步的。第二次世界大战以后，音高序列开始发展为整体序列，其中序列因素由单纯的音高扩大到把时值、节奏、速度、力度、密度、音量、音色、起音、音区分布等等都包含在内。1948年，美国作曲家巴比特作了把十二音体系的十二个音，与十二种时值、十二种乐器进入的时间距离、十二种力度和十二种音色相组合的试验。一年以后，法国作曲家梅西安写了《四首节奏练习曲》(钢琴曲)，其中第三首《时值和力度的模式》建立在四个模式上：第一个模式包含36种音高，第二个模式包含24种时值，第三个模式包含12种起音，第四个模式包含7种不同程度的力度，每一个模式制约着一个参数(参变量)，四个模式各自独立，在高、中、低三个不同音区中展开，每个音区同短、中、长三种时值相配伍；如果某一音高要改变音区，同时也就变更了时值。这个把各种音乐参数应用于序列音乐的试验，在当时引起了强烈的反响。梅西安的高足布莱兹和

施托克豪森都是先锋派的健将，他们都受到了梅西安的启发，致力于整体序列音乐的创作。

布莱兹在为两架钢琴写作的《结构I》（1952）中，用音群技术来处理《时值和力度的模式》中的十二音音高序列，其中组成整体序列的不是一个个孤立的音，而是一群群有共同特性的音。


布莱兹

1955年他为法国诗人夏尔（1907—　　）的超现实主义诗歌谱写了女低音独唱和器乐重奏的《无主的锤子》，1960年又为马拉美的诗歌谱写了女高音和乐队的《层层折迭》，两者都是整体序列音乐的杰作。斯特拉文斯基听了《层层折迭》后极为赞赏，称它为“美的单调，单调的美”。

施托克豪森初听《时值和力度的模式》的唱片，听了三十遍，他称梅西安的音乐为“星空中的幻想音乐”，从中体会到序列音乐的各种参数可以分离开来处理。他在四种基本序列要素

（音高、节奏、力度和音色）之外，加进了向量参数（向量是既有大小又有方向的数量），并把乐器和电子仪器放在音乐厅的不同部位，以加强空间效果。1958年所作《分组》一曲，需用三个室内乐队、三位指挥，用三种不同的速度同时演奏，不仅是整体序列音乐的巨制，也是“空间音乐”的范例。



施托克豪森

和新维也纳乐派有密切关系的奥地利作曲家克热内克，曾经亲身经历了序列音乐发展的全过程。他在青年时期就沿着勋伯格的道路创作了表现主义歌剧《要塞》(1924)；三十年代用十二音技法写作熔哑剧、电影和话剧于一炉的歌剧《查理五世》(1938)，并写《论新音乐》一书，讴歌十二音体系；五十年代又把新维也纳乐派的音高序列推向整体序列，创作了声乐和器乐重奏曲《塞斯蒂纳》（塞斯蒂纳是法国行吟诗人的

一种诗体)。克热内克的一生,正象他自己所说,是“我这一代人中自始至终彻底地实践序列主义的唯一作曲家”。他还说:“我曾受到各种责难,就因为我:(1)干过序列音乐;(2)干得太晚;(3) 现在还在干。”但他最著名的作品不是三十年代开始创作的序列音乐,而是二十年代的爵士歌剧《容尼奏乐》。这部歌剧描述黑人爵士乐队指挥容尼偷了同事的一把提琴,在北极奏乐,导致全世界都跳起查尔斯顿舞来。1927年在莱比锡初演此剧,哄动一时,此后曾被译成18种文字,在世界各地演出,奥地利一家卷烟工厂甚至以“容尼奏乐”作为商标,这部歌剧的社会影响之大,于此可见一斑。



克热内克

具体音乐和电子音乐

早在本世纪二十年代,未来派音乐家就在

作品中大量使用噪音，以歌颂机械文明，表现都市生活。意大利未来主义作曲家鲁索洛在《噪音的艺术》一书中首先提出开辟噪音音源的理论，他说："我们将把金属窗板的碰击声、砰砰作响的关门声、人群嘈杂之声、火车站、冶炼厂、磨坊、印刷厂、动力站和地下铁道的喧闹声在我们心中编成管弦乐曲，以娱乐自己。"第二次世界大战以后出现的具体音乐，则是最早用电子技术来处理自然音响的音乐。具体音乐创始人沙弗尔说："希腊人用尺和圆规发现了几何学——音乐家在他们的启发下将大有可为。"他利用录音磁带发现了音乐的几何学——具体音乐。1948年，沙弗尔正式发表了具体音乐的理论，并在法国国家广播电台实验室里创作了最早的具体音乐《噪音音乐会》。他先把自然界和日常生活中的音响录在磁带上，然后用电声技术进行加工，经过加速、减速、倒退、循环、改变音高、力度和音色等程序，使其变形。1950年他又和梅西安的高足彼埃尔·亨利组成具体音乐研究小组，共同制作《单人交响曲》。1958年亨利脱离这个小组，单独从事电子合成音乐的研究，写出了《共存》、《调查》、《游历》等电声作品，并在"电声音乐大观"《未来派Ⅰ》(1975)一曲中重建了鲁索洛的"噪音音乐"。

1951年，联邦德国的科隆广播电台首建电子音乐实验室，其后世界各地的广播系统起而效尤，掀起了创作电子音乐的热潮，科隆、巴黎和米兰成为欧洲电子音乐的研究中心。电子音乐也象具体音乐一样，是音乐与电子科学结合的产物；但具体音乐取材于自然音响，而电子音乐则由振荡器和发生器取得声源。振荡器产生单频率(没有泛音)的声波，就象音叉所发的音一样，发生器则产生复合声波和各种不同的音色。电子音乐的主要成份是白噪音，它囊括全部声波频率，正象白色光包含全部光波频率一样。电子合成的白噪音经过滤波，可以产生传统乐器演奏不出的频率组合。电子音乐既不受音高的限制，也不受音阶和音律(十二平均律)的束缚，它以超越人声、乐器和自然音的新音响开拓了新的表现领域。所以施托克豪森说："电子音乐解放了内部世界，……内部世界和外部世界是同样真实的世界。"1956年，施托克豪森在科隆广播电台实验室制作了电子音乐的力作《青年之歌》，所谓"青年"，是指《旧约·但以理书》第三章所述三个信奉一神教的犹太青年，他们不肯礼拜巴比伦王尼布甲尼撒所立的金象，被王扔在烈火中而毫无损伤，王见此奇迹，不得不称颂三青年，奉敬如神。施托克豪森把录好音的

童声经过变形以后与电声相混合，音乐由环绕听众的五组扬声器放出，从不同空间发出的音流，汇合成一个不可分割的整体，可以说是第一部以空间距离作为序列因素的电子音乐。

1958年法国作曲家瓦雷兹的《电子之诗》在布鲁塞尔世界博览会的菲利浦斯馆演出，这是电子音乐的重要里程碑，作者称之为直接由磁带发出的“有组织的声音”。振荡器、发生器、人声、钟声和打击乐器的声音虽经变形而仍能清晰地辨认出来。《电子之诗》是瓦雷兹和两位建筑师通力合作的产物。国际式建筑学派的第一代建筑师利比西埃（1887—1965）和精通建筑学的希腊作曲家泽纳基斯共同设计了演奏厅内部的双曲线和抛物线造形，加上425只精心布置的扬声器，使穿堂而过的听众目睹天花板上形形色色的图像，耳闻回环曲折的音流，领会到



瓦 雷 兹

的是融合视觉印象和听觉印象的艺术统一体。

机遇音乐和概率音乐

第二次世界大战以后出现的机遇音乐，是随机创作或随机演奏的不确定音乐。随机创作是让偶然的机缘（掷抛骰子或解析抽象的图形）来决定创作构思；随机演奏是按照演奏者的意向来决定音乐材料的取舍、演奏的顺序和作品的结构布局等等。机遇论者认为音乐的形式不是固定不变的，每次演出都应该由演奏者随机应变，进行新的创造。



约翰·凯奇（右立者）

机遇音乐的创始人美国作曲家约翰·凯奇，是一个名副其实的机遇人物，他的一切艺术追求和生活追求都是随机而作的。他曾热衷于采集磨菇、研究真菌学，并在意大利与专业真

菌学家的比赛中获奖；也曾对国际象棋发生浓厚的兴趣，并在计算机和激光的帮助下，与法国画家和著名棋手杜尚（1887—1918）按照机遇的原则公开对奕。他的机遇音乐是和国际象棋一脉相通的。他从《易经》依据卦象推测吉凶祸福得到启发，用掷骰子和丢硬币来决定音高序列的时值和出现次数，写出了最早的机遇作品——钢琴曲《变的音乐》（1951）。他的另一首"钢琴曲"《四分三十三秒》（1952）也许可以算是机遇音乐的极致，因为它的音乐从"创作"到"演奏"，始终是完全不确定的。1952年8月29日，美国先锋派钢琴家图德在纽约东南部游览胜地伍德斯托克"演奏"此曲时，静坐在钢琴旁不作一声，只是用闭目点头的方法暗示每一乐章的起迄，三个静默的乐章分别延续了33秒、2分40秒和1分20秒，加起来一共4分33秒！

施托克豪森的机遇音乐常常写出一个轮廓，而让演奏者去自由处理；例如他的《连环打击乐》（1959）使用了二十几件打击乐器，排成一圈，演奏者站在圈中，乐谱也是螺旋形的，演奏者可以任意选择一个演奏的起点，并任意按顺时针方向或逆时针方向周而复始地演奏下去。有时乐谱写得非常简略，甚至一个音符也不写，只是用一首诗或一段文字指示演奏者怎

样演奏；如他对《降E调》一曲的演奏者指示说：

什么也不要想，
等待着，等到你的内心完全静止，
当你达到这个境界时，
就开始演奏，
当你又开始思想时，马上停止演奏，
并尽力保持无思想状态，
然后继续演奏。

他的《出于七天》(1968)一曲的乐器，则可由演奏者自由选择，乐谱是一幅幅的图画，并用文字指示如何演奏。其中《砂金》一章，演奏者事先须孤居独处，一声不响，四天不吃东西，演奏时按照作者的指示是"在深夜，事先不说话，演奏单个的音，不要想你是在演奏，闭上眼睛，听着……，"如此等等，不一而足。

希腊作曲家泽纳基斯原先是建筑师和数学家，他借助电子计算机，把数学上分析随机现象的概率论和分析竞争形势的对策论（又称博奕论）应用于音乐创作，写出了许多"概率音乐"。他的《ST／48》(意思是48人演奏的"随机曲")和《ST／10》(1956—1962)可以说是用数学方法创作的机遇音乐，这些作品不是漫无限制的随机创作，而是依据概率论的高斯分布律运算出来的。他的《决斗》和《战略》两曲(1959—

1962）则是运用对策论写成的音乐竞技曲，由两位指挥家分别指挥两个“敌对”的乐队，各自演奏不同的音乐。每逢关键时刻就停下来观察一下双方的得失，看那一位指挥家能够比较有效地依据随机数据执行指挥，节奏比较鲜明，音色效果比较好，并把两队的得分记在记分板上，比赛结束时，由听众评定胜负。



泽纳基斯

泽纳基斯也是梅西安的学生，但他不赞成序列音乐，曾写过《序列音乐的危机》和《形式音乐》等著作，指出序列音乐的矛盾，阐明利用数学逻辑的创作方法；并在巴黎和美国印第安纳大学创办“数学和自动音乐研究中心”，对现代音乐的创作有巨大影响。

第十三章 苏联音乐

歌曲创作的发展和推广

十月社会主义革命胜利后，苏联最早的音乐创作，是在三年国内战争(1918—1920)中产生的革命群众歌曲。早在1918年，列宁就在与苏联革命诗人别德内(1883—1945)的谈话中指出"要创作新的歌曲来代替旧歌曲，要改造流行的民间歌曲，赋予新的内容。"瓦西里耶夫一布格莱把乌克兰民间诙谐歌曲《唉，那边吵闹些什么》改编为别德内作词的《亲爱的母亲给我送行》，D.波克拉斯把南俄舞蹈歌曲改编为达克齐尔作词的《布琼尼进行曲》(1920)，A.V.亚历山德罗夫把在基辅近郊红军营地记录的乌克兰民歌改编为远东游击队歌《沿着高山，沿着平原》(作于二十年代末)，都是当时广泛流传的红军歌曲。他们新创作的群众歌曲，也都和民间歌曲保持着密切的联系，在苏维埃社会音乐生活中占有重要地位。二十年代波克拉斯和达维

坚科的红军歌曲，三十年代诺维科夫、扎哈罗夫和布兰切尔的革命歌曲与抒情歌曲，四十年代亚历山德罗夫、索罗维约夫—谢多伊和莫克罗乌索夫的卫国战争歌曲，都是家喻户晓的作品。布兰切尔的《卡秋莎》（1938）原是一首抒情歌曲，“卡秋莎”是苏联诗人伊萨科夫斯基（1900—1973）诗中女主人公的名字，但在卫国战争期间，红军战士戏称敌人最害怕的火箭炮为“卡秋莎”，布兰切尔这首歌曲也被填上了几十种新的歌词，在第二次世界大战中广为传唱。

三十年代是苏联群众歌曲广阔发展的时期，歌曲创作开始渗透到交响曲、歌剧和电影音乐中去。克尼佩尔的第四交响曲（1934）又名《战斗的共青团员之诗》，其中《田野，可爱的田野》一歌广泛流传，远达国外（此歌在美国称为《草场》）。捷尔仁斯基的歌剧《静静的顿河》（1935）中的终场合唱《从边疆到边疆》和《被开垦的处女地》（1937）中的《哥萨克之歌》也有同样的情况。《静静的顿河》取材于肖洛霍夫的长篇小说，内容反映第一次世界大战和国内战争年代顿河哥萨克的性格和生活，音乐语言植根于哥萨克民间音调，洋溢着歌曲性质的旋律，而缺乏交响性展开。1936年1月17日在莫斯科大剧院演出时受到斯大林的肯定，遂被公认为社

会主义现实主义歌剧的典范。

波克拉斯和杜那耶夫斯基为电影谱写音乐，也以三十年代为盛期。波克拉斯作曲的电影《劳动人民的儿子》(1938)中的歌曲《那不是乌云》和《假如明天战争》，《拖拉机手》(1939)中的《坦克兵进行曲》和《三个坦克兵》，杜那耶夫斯基作曲的《快乐的人们》(1934)中的《快乐的人们进行曲》，《大马戏团》(1936)中的《祖国进行曲》，都离开了电影不胫而走，《祖国进行曲》的第一句"我们祖国多么辽阔广大"的旋律，已成为苏联中央广播电台的信号曲。



杜那耶夫斯基

肖斯塔科维奇为电影《相逢》(1932)谱写的《相逢之歌》，则不仅离开电影成为一首青年工人歌曲，第二次世界大战期间还被改编成为《联合国之歌》。

老一辈作曲家

1917年历史上第一个社会主义全民国家成立的时候，伊波里托夫—伊万诺夫、格拉祖诺夫、瓦西连科、格里埃尔、米亚斯科夫斯基等老一辈作曲家已经进入或正在进入创作的成熟时期，他们的师承关系、创作题材和创作风格都与苏联各民族的民间音乐和俄罗斯古典传统有着血缘的关系。

伊波里托夫—伊万诺夫是里姆斯基-柯萨科夫的学生，他对高加索民间音乐发生浓厚的兴趣，十月革命前写的《高加索素描》(1895）和《伊维利亚》(1906)等作品，都具有这一地区的旋律和节奏特色。十月革命后力图表现革命主题，写了反映巴黎公社革命的歌剧《最后的街垒》(1933)和交响诗《一九一七》(1934）等作品。

瓦西连科和格里埃尔都是伊波里托夫—伊万诺夫的学生，他们的创作都表现了对东方题材的特殊爱好。瓦西连科写过管弦乐《中国组曲》(1927)，并把1899—1901年中国义和团起义的史事写进了他的歌剧《太阳的儿子》(1929)。格里埃尔也写有故事发生在中国的舞剧《红罂

聚》(1927)，内容描述一艘苏联军舰中途停靠在中国港口，热情洋溢的水手舞激起了中国苦力的革命情绪，他们挣断锁链起来反抗（音乐出现了《国际歌》的音调）。酒吧间里



格里埃尔

的中国歌女则为挫败反革命分子谋害苏联舰长的阴谋而献出了生命。舞剧歌颂了中国人民反帝、反封建斗争和中苏人民牢不可破的友谊的胜利。格里埃尔对阿塞拜疆和中亚细亚各民族的民间音乐深有研究，作有阿塞拜疆歌剧《沙赫—谢涅姆》(1925)、乌兹别克歌剧《莱里与梅芝农》(1940)和《居尔萨拉》(1949)。

米亚斯科夫斯基是李亚多夫和里姆斯基-柯萨科夫的学生，毕生致力于交响音乐的创作，

很少写标题音乐和戏剧音乐，也很少利用民间素材。他是海顿和莫扎特以后创作交响曲最多的作曲家之一，他的27部交响曲中，有24部(1920—1950）是在十月革命以后写的。其中第六交响曲(1924)从俄国诗人勃洛克(1880—1921)歌颂革命的长诗《十二个》(1918)取得灵感，反映知识分子对革命的恐惧和慑服，末乐章采用法国革命歌曲主题，与中世纪的死亡主题《愤怒的日子》相对照，是苏联第一部现代题材的交响曲。第八交响曲(1926)出现了1670—1671年俄国农民战争领袖拉辛的形象。第十交响曲(1928)刻划了普希金《铜骑士》中叶甫盖尼的形象。获得斯大林奖金的最后一部(第二十七)交响曲(1950)则用亚里士多德净化感情的剧作法(亚里士多德在《诗学》中提出悲剧的目的是借助“恐惧与怜恤”来净化灵魂)，表现苏维埃人民



米亚斯科夫斯基

的精神世界，是他的创作的顶峰。

从"拉普"到作协

当苏联老一辈作曲家和青年一代作曲家正在继承和发展现实主义传统，创造社会主义新音乐的时候，1925年成立的"俄罗斯无产阶级作家联合会"（简称"拉普"）却持教条主义和庸俗社会学的观点，宣称要创造"纯粹"的无产阶级文艺，对过去的艺术传统和遗产，采取完全否定的态度；在组织上则采取宗派主义立场，认为不是同盟者就是敌人，没有什么同路人。1928年，"拉普"系统的"俄罗斯无产阶级音乐家协会"（简称"拉普姆"）成立，宣布这个协会的任务是："1. 肃清颓废的资产阶级音乐对苏维埃青年音乐家的影响；2. 使他们认识到吸收最好、最健康、最能接受的思想要素的必要性；3. 为创造新的、特殊的无产阶级音乐准备条件。"（见1929年1月1日莫斯科出版的"拉普姆"机关报《无产阶级音乐家》第一期的政策宣言）瓦西里耶夫—布格莱和"莫斯科音乐学院作曲系学生创作集团"（简称"普罗科尔"）的达维坚科、别雷、科瓦利等人都加入了"拉普姆"。他们都写过不少反映现实生活、鼓舞革命斗争的群众歌曲和合唱曲，但

创作题材和体裁狭隘，创作思想受到了“拉普姆”的影响。1932年4月23日，联共（布）中央作出《关于改组文艺团体的决议》，解散包括“拉普姆”在内的“拉普”组织，为苏联音乐的健康发展创造了有利条件。“拉普姆”解散后，“苏联作曲家协会”成立。协会的任务是“以社会主义现实主义的原则指导苏联作曲家、理论家和历史学家，使他们既不陷入‘左’的‘拉普姆’的泥淖，又不转向右的西方颓废主义和自由化。我们将不懈地斗争，反对对1932年4月23日决议的右的解释，认为中央委员会‘大赦’一切资产阶级唯心主义理论，借口学习西欧技术，企图贩卖腐朽的资产阶级世界的思想、‘无调性’音乐、爵士和声等等。但我们下了同样的决心，去向‘左’的、歪曲马列主义的、庸俗化和简单化的，即现已清除的‘拉普姆’的实践和理论。”① 从此，以人民性、党性和革命人道主义为思想基础的社会主义现实主义原则，成为苏联音乐的主要创作方法。

---

① 见1933年2月23日苏联作曲家协会机关刊物《苏联音乐》第一期的编辑部文章。

谢尔盖·普罗科菲耶夫

普罗科菲耶夫是格里埃尔和里姆斯基-柯萨科夫的学生，青年时期就创作了许多优秀的作品。原始主义风格的《西徐亚组曲》(1916)和新古典主义风格的《古典交响曲》(1916—1917)，都是十月革命前的作品。1918—1932年普罗科菲耶夫侨居国外期间，在西方现代主义音乐影响下创作了童话歌剧《三个橙子的爱》(1919)、第三钢琴协奏曲(1921)等重要作品。



普罗科菲耶夫

1932年12月返回苏联，正在"拉普姆"解散以后。回国后在社会主义新生活的感染下，创作了各种题材和体裁的大量作品。他认识到："这里需要的音乐可以说是'轻的严肃音乐'或

'严肃的轻音乐'，很难找到一个合适的名称。总之，它必须是动听的，简单而易于理解的，切不可反来复去或带有卑微琐屑的味道。"回国后所作的《基什中尉》电影音乐(1933)、舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1935—1936)、交响童话《彼得与狼》(1936)、《亚历山大·涅夫斯基》电影音乐(1938)等作品，都是这种雅俗共赏的"轻的严肃音乐"或"严肃的轻音乐"。他最重要的交响音乐有五部钢琴协奏曲和七部交响曲，其中第五交响曲(1944)"是我长时期创作生活的顶点……是一部表现人类精神的、庄丽的交响曲。"根据卡塔耶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》写作的《谢苗·柯特科》(1939)和根据托尔斯泰同名长篇小说写成的《战争与和平》(1942—1953)，都是他的歌剧力作，但最后一部歌剧《真正的人》(1947—1948)则在1948年12月半公开演出后就受到了批判，苏联作曲家协会书记赫连尼科夫发表在1949年1月4日《真理报》的批评文章说："在普罗科菲耶夫的歌剧《真正的人》的现代主义反旋律音乐中，作曲家没有改变他的老样子，因而遭到了党和苏维埃社会的谴责。为了热爱祖国而创造英雄主义奇迹的苏联人的精神世界，没有打动他的心，他感兴趣的依然是戏剧情节和自然主义细节的外在效果。"这部歌

剧描写苏联飞行员马列西耶夫(1916—　　)在卫国战争中身负重伤，截去双腿后重返前线，再立战功。1960年(普罗科菲耶夫死后七年)10月莫斯科大剧院演出此剧时，马列西耶夫亲临观看。他听了最后一次预演后说："我深为感动，普罗科菲耶夫的歌剧把我带回到伟大爱国战争的难忘的事件中去。"但马列西耶夫的赞赏并不能挽救这部歌剧的命运。这是一部失败的歌剧，似乎已成定论。普罗科菲耶夫在《自传》(1946)中写道："我的一生的主要优点（也可以说是主要麻烦）在于总是在追求音乐语言的独创性。我憎恨模仿，我憎恨似曾相识的东西。"他的主要优点常常会变成主要麻烦，确实被他一语道破了。

德米特里·肖斯塔科维奇

肖斯塔科维奇是在苏维埃时代成长起来的作曲家中最杰出的一人。他象普罗科菲耶夫一样走着一条曲折的创作道路。早期作品如根据果戈理的小说写成的歌剧《鼻子》(1930)和鞭挞日内瓦裁军会议的舞剧《黄金时代》(1930)，都显示了写作讽刺音乐的才能，但因有结构主义和自然主义特征而被斥为"资产阶级颓废作

品”。歌剧《姆岑斯克县的麦克白夫人》(1934)叙述沙皇统治下一个商人家庭里的通奸、谋杀和自杀事件，包含一首交响间奏曲描写幕后卧室里的通奸，长号吹出绘声绘影的音乐。初次演出时轰动一时，在列宁格勒连演了83场，在莫斯科连演了97场，但1936年初受到了严厉的批判，被指责为是用“过激的喧闹代替了人性的音乐，对小资产阶级丑类的偏爱，牺牲了优美动人的音乐素质，这场游戏只能拙劣地告终。”“作曲家显然没有安排自己去听取苏维埃群众的希望和要求，他摭拾各种音响，使那些丧失了鉴别力的人对形式主义因素发生兴趣。”①舞剧《清彻的溪流》(1935)描写集体农庄的田园景色，不协和音的运用有所节制，但仍受到“歪曲苏维埃社会生



肖斯塔科维奇

① 见1936年1月28日《真理报》社论《混乱代替了音乐》。

活"的恶评①。肖斯塔科维奇虚心接受了这两次批判，并用实际行动来回答这两次批判，这就是1937年所作的第五交响曲，作者在总谱上注明："一个苏维埃艺术家对公正的批评的创造性回答。""我常常试图使自己尽可能懂得多些；如果我得不到成功，我认为是我自己的过失。"第五交响曲以淳朴的音乐语言表达了真挚的感情和戏剧力量而受到了普遍的欢迎。

肖斯塔科维奇是一位多产作曲家，象普罗科菲耶夫一样，作品遍及歌剧、舞剧、戏剧音乐、电影音乐、交响音乐、室内乐、钢琴曲、合唱曲和歌曲。影片《相逢》中的《相逢之歌》和《易北河两岸》(1948)中的《和平之歌》已经传遍全世界；歌唱造林运动的清唱剧《森林之歌》(1949)和为革命诗人的诗歌谱曲的十首无伴奏合唱诗(1951)先后获得了斯大林奖金；《24首前奏曲与赋格》(1932—1933)象亨德密特的《调性游戏》一样被称为"二十世纪的《平均律钢琴曲集》"；但最重要的则是他的15部交响曲，其中流传最广的是第五、第七、第十、第十一和第十四。第七交响曲(1942)作于被围困的列宁格勒城中，用作者自己的话来说："我把我的第七交响曲献

① 见1936年2月6日《真理报》社论《舞剧的矫揉造作》。

给我们同法西斯的斗争，献给我们对敌人的未来的胜利，献给我的故乡列宁格勒城。”① 苏联音乐学家亚罗斯拉夫斯基称之为“所向无敌的英勇精神的交响曲。”② 第十一(1957)和第十二(1961)交响曲都是革命历史题材作品，分别反映1905年革命和1917年十月革命。第十三(1961)是有合唱和独唱的交响曲，终曲采用苏联诗人叶夫图申科(1933—)的诗，表现纳粹占领基辅时屠杀犹太人的恐怖情景，结果意外地遭到了赫鲁晓夫的批评，说叶夫图申科的诗只注意犹太人被害，没有看到乌克兰人和其他民族也被杀害，从此这部交响曲成为一部有争议的作品。第十四交响曲(1969)也有声乐，女高音和男低音唱出了法国诗人阿波里耐、俄国诗人克谢尔贝克尔、西班牙诗人洛尔卡和德裔奥地利作家里尔克的诗歌，是一部思考死亡的哲理性作品。

肖斯塔科维奇死于1975年8月9日，苏联政府在讣告中总结他的创作成就，说他的作品是“忠于音乐的古典传统、特别是俄罗斯传统的杰出范例。他在他的社会主义现实主义艺术创造中反映了苏维埃的现实生活，对全世界的进步

① 见1942年3月29日《真理报》。
② 见1942年3月30日《真理报》。

音乐文化作出了贡献。”

米亚斯科夫斯基的四大弟子

舍巴林、哈恰图良、卡巴列夫斯基和穆拉杰利在莫斯科音乐学院学习期间都是米亚斯科夫斯基的学生，后来都以写作交响音乐和戏剧音乐(歌剧和舞剧)取得世界声誉，对苏联音乐的发展作有重要贡献。

舍巴林是莫斯科音乐学院的教授（1935—1963)和院长（1942—1948)，但自1948年联共(布)中共的决议指责莫斯科音乐学院以“反民族的形式主义倾向”毒害青年学生后，就被免去了院长的职务。他作有五部交响曲和九首弦乐四重奏，但最成功的是《莫斯科康塔塔》(1946)和取材于莎士比亚的喜歌剧《驯悍记》(1955)。

卡巴列夫斯基是猎涉各种题材和体裁的多产作曲家，他的作品常以自然音阶为基础，具有清晰的调性、活跃的节奏和清新流利的旋律。歌剧《从克拉姆西来的匠师》(1938)取材于罗曼·罗兰的小说《柯拉·勃留尼昂》，描写一位酷爱自由的民间巧匠；《塔拉斯一家》(1950）取材于戈尔巴托夫的中篇小说《宁死不屈》，描述顿巴斯人民对德国法西斯占领者的英勇斗争和坚强

不屈的爱国精神。《小提琴协奏曲》(1948)和轻歌剧《春之歌》(1957)则表现了朝气蓬勃的青春气息。

哈恰图良是生于格鲁吉亚的亚美尼亚人，是亚美尼亚共和国国歌的曲作者。他的作品富于外高加索（格鲁吉亚、阿塞拜疆和亚美尼亚）音乐的风格特点。作有三部交响曲，其中第二部又名《钟声交响曲》(1943)，反映了战争年代的生活印象。舞剧《加雅涅》(1942)和《斯巴达克》(1954)的音乐获得世界声誉，《加雅涅》第二幕第一场的《马刀舞》尤其著名。《交响曲与诗》(1947)则因"现代主义"倾向而受到批判。



哈恰图良

穆拉杰利是生于格鲁吉亚贫农家庭的作曲家，最初以创作纪念基洛夫的第一交响曲(1938)和获得斯大林奖金的第二交响曲(1945)著有声誉。1947年根据格鲁吉亚作家姆季瓦尼

(1905—1981)的台本创作歌剧《伟大的友谊》，描写1919年国内战争期间北高加索的骚乱，9月28日初次演出后受到恶评，被谴责为“形式主义”音乐，1948年2月10日联共(布)中央为此发布了《关于穆拉杰利的歌剧〈伟大的友谊〉的决议》，说这部歌剧的音乐“混乱、不协和，非正常人的耳朵所能接受”，同时受到批判的还有普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基、哈恰图良和舍巴林等人。十年以后(1958年5月28日)，苏共中央又通过一项决议，纠正了1948年决议对《伟大的友谊》和1951年《真理报》对另外两部歌剧的“显然错误”的批评。穆拉杰利以后又写了歌剧《十月》(1964)、轻歌剧《蓝眼睛姑娘》(1966)等作品，但最为我们所熟悉的则是他的《国际学生联合会会歌》(1949)和《莫斯科—北京》(1950)等歌曲。

民族音乐创作

苏联许多民族都有源远流长的音乐传统。早在十九世纪末叶和本世纪初叶，正当欧洲民族乐派纷纷崛起的时候，各族人民就掀起了民族音乐运动。许多作曲家和民族音乐家如乌克兰的李森科、拉脱维亚的尤里扬、亚美尼亚的科

米塔斯、哈萨克的扎塔叶维奇、乌兹别克的哈姆扎等，都对本民族和兄弟民族的民间音乐（民歌和民间乐曲）进行了收集、记录和研究。民族音乐语言和专业创作技巧的结合，为民族歌剧、舞剧和交响音乐的诞生开辟了道路。李森科、科米塔斯、阿塞拜疆的哈吉别科夫、格鲁吉亚的帕利阿什维利、拉脱维亚的维托尔等作曲家，对此都有卓越的成就。

十月革命以后，各加盟共和国相继建立了歌剧舞剧院和音乐学院，音乐人才辈出，创作和演出渐趋繁荣。许多俄罗斯作曲家如瓦西连科、格里埃尔、左罗塔辽夫、弗拉索夫、布路西洛夫斯基等，也从事于乌兹别克、阿塞拜疆、白俄罗斯、吉尔吉斯、哈萨克等民族歌剧、舞剧和器乐的创作，对兄弟民族音乐文化的发展起了推动作用。各民族的音乐创作，从十月革命前后的开创时期，到第二次世界大战以后的繁荣时期，在题材内容、体裁形式和音乐语言各方面都贯穿着一条民族音乐的创作路线。

民族特色在内容方面表现为作品的题材常常反映民族的历史、文化和社会生活。如十六—十七世纪乌克兰人民向波兰贵族和土耳其侵略势力的斗争，反映在李森科的歌剧《塔拉斯·布尔巴》（取材于果戈理的同名小说）和古拉克

一阿尔切莫夫斯基的乌克兰喜歌剧《多瑙河彼岸的查波罗什人》(1954年10月苏联莫斯科音乐剧院曾在北京演出此剧)中，也反映在丹克维奇的歌剧《包格丹·赫梅尔尼茨基》(1950)中。亚美尼亚诗人图曼尼扬的长诗《阿奴什》和《占领特穆克要塞》，分别由季格拉尼扬和斯片季阿罗夫写成了民族歌剧。爱沙尼亚作曲家卡普根据民族史诗《卡列维波埃格》创作了第一部民族舞剧(1948)，沙波什尼科夫的歌剧《沙谢涅姆和加里勃》(1944)则取材于土库曼的民族叙事诗。十五世纪乌兹别克诗人纳沃伊和十六世纪阿塞拜疆诗人费祖里都写有《五卷诗》，其中都有一卷取材于阿拉伯故事的叙事诗《莱伊丽与马季农》，描写一对情人在封建压迫下的爱情悲剧。我国新疆维吾尔族长期流传的民间叙事诗《麦吉侬与莱丽》也叙述了同一故事。取材于纳沃伊和费祖里的叙事诗的同名音乐作品，多至不可胜数，比较著名的有季格拉尼扬的亚美尼亚戏剧配乐、哈吉别科夫的阿塞拜疆歌剧、格里埃尔的乌兹别克歌剧、巴拉萨尼扬的亚美尼亚舞剧和卡拉耶夫所作阿塞拜疆风格的交响诗。民族歌剧照例是用民族语言演唱的，李森科的许多民族歌剧包括取材于果戈理的《圣诞夜》、《溺水女》和《塔拉斯·布尔巴》都是根据

乌克兰文台本创作的；柴科夫斯基非常赞赏他的作品，想安排他的歌剧在莫斯科演出，但因他不愿意把台本译成俄文而未能实现，由此可见民族语言已被看作是民族歌剧必不可少的要素。

民族特色在形式方面表现为广泛采用民族乐器、民间体裁和民间音调。乌克兰的沉思曲（杜姆卡）和科勃扎琴（即班杜拉琴）音乐、用哈萨克拨弦乐器冬不拉（即我国新疆哈萨克族的冬不拉）和吉尔吉斯拨弦乐器科木兹（即我国新疆柯尔克孜族的考姆兹）演奏的居依曲（кюй），阿塞拜疆的木加姆调以及乌兹别克和塔吉克的马科姆调（均类似我国新疆维吾尔族的木卡姆），为各该民族的音乐创作提供了丰富的音乐素材。阿塞拜疆的阿米罗夫用交响手法发展了木卡姆调，哈吉别科夫的阿塞拜疆歌剧《莱伊丽与马季农》（1908）和马戈马叶夫的阿塞拜疆歌剧《伊思迈尔王》（1919）都有按照作曲家指定的木卡姆调式即兴演唱的咏叹调。这些作品都显示了作曲家的创作与民间音乐艺术的有机联系。

当代作曲家

第二次世界大战以后成长起来的苏联当代作曲家，随着文化政策的逐渐开放，走上了更为宽广的创作道路。斯大林逝世后，《真理报》于1953年11月27日发表权威性文章，提出艺术家有独立创造、自由探索、大胆地开辟新路的权利；1958年苏共中央纠正了1948年2月10日的决议；同年苏美签订文化交流协定，两国作曲家互访；1962年9月八十高龄的斯特拉文斯基接受苏联政府的邀请回国访问，在莫斯科和列宁格勒指挥自己的作品音乐会。从此苏联作曲家对西方现代音乐的兴趣逐渐滋长，这在青年作曲家的创作中表现得最为鲜明。杰尼索夫、谢德林、施尼特凯等人都在六十年代开始引用各种现代技法——序列主义、音响主义、微分音、具体音乐、电子音乐和机遇音乐。六十年代中期，乌克兰作曲家格拉博夫斯基、戈济阿茨基、西尔韦斯特罗夫、扎戈尔切夫（1944—　）等四人组成基辅小组，探索具体音乐、序列技术、器乐新技术和图表记谱法。施尼特凯还常常运用“多风格”（Полистилистика）的原则，使乐队织体和重奏织体相映带，无调性和有调性音乐相对照。

多种多样的手法和风格，为作曲家创作个性的表现提供了广阔的可能性。但当代苏联音乐的主流,依然立足于社会主义现实主义。多数作曲家是在继承和发展传统音乐的基础上应用或借鉴现代技法的。俄罗斯对句歌曲（Частушка）的音乐语言对谢德林创作风格的形成起了重要作用,他为纪念列宁诞生100周年而作的清唱剧《列宁在人民心中》(1969)还运用了民间唱法。埃什帕伊的创作和俄罗斯联邦马里自治共和国的民间音乐血肉相连。莫尔恰诺夫的歌剧则洋溢着俄罗斯民歌音调。他作有歌剧七部，其中《无名战士》（1967)、《俄罗斯女人》（1969）和《这里黎明静悄悄》（1973）都是反映卫国战争的作品。《这里黎明静悄悄》取材于瓦西里耶夫(1924—　　)的中篇小说，音乐富于动人的抒情性和强烈的戏剧效果,1975年4月11日在莫斯科大剧院演出时听众为之感泣。1985年7月30日，我国总政歌剧团为纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利40周年，也演出了这部歌剧。季先科的第一、第三交响曲(1961,1965)和根据《伊戈尔远征记》创作的舞剧《雅罗斯拉夫娜》(1974)都继承了俄罗斯古典音乐的史诗传统。他对现代音乐的各种潮流一一进行探讨，发现“当代音乐常常给人一种印象：它出现在世界上

是自己脱颖而出的……大有非出现不可之概”。但他认为，与其盲从某一种潮流，不如根据发展自己的乐思的需要，创造出自己的法则来。他的这种对待现代技法的态度，在当代苏联作曲家中是有代表性的。

欧洲音乐文化历史年表

音乐家	文学家和美术家	历史和文化事件
	中世纪(450—1450)	
		汪达尔人劫掠罗马(455)
		西罗马帝国灭亡(476)
		罗马教皇格列高利一世在位(590—604)
圭多·达瑞左(约997—约1050)		十字军第一次东侵(1096—1099)
莱奥南(约1163—1190)		巴黎圣母院始建(1163)
佩罗坦(1200前后在世)		英王约翰签署《大宪章》(1215)
	但丁(1265—1321)	
	乔托(1267—1337)	
马肖(约1300—1377)		
	薄伽丘(约1343—1400)	
	乔叟(约1343—1400)	百年战争(1337—1453)
		黑死病(1348—1350)
	文艺复兴(1450—1600)	

迪费(约1400—1474)		君士坦丁堡陷落(1453)
若斯坎·德·普雷(约1440—1521)	达·芬奇(1452—1519)	谷登堡圣经(1456)
		哥伦布发现美洲(1492)
	米开朗琪罗(1475—1564)	
	拉斐尔(1483—1520)	马丁·路德写《九十五条论纲》(1517)
	提香(约1477—1576)	
	拉伯雷(约1494—约1553)	
安德烈亚·加布里埃利(约1510—1586)		
帕莱斯特里那(约1525—1594)		特伦托会议(1545—1563)
拉索斯(约1532—1594)	蒙田(1533—1592)	
	塔索(1544—1595)	
乔瓦尼·加布里埃利(约1557—1612)	塞万提斯(1547—1616)	英女王伊丽莎白一世在位(1558—1603)
	莎士比亚(1564—1616)	
		西班牙无敌舰队侵英惨败(1588)

巴洛克时期(1600—1750)

蒙泰韦尔迪(1567—1643)		英国在詹姆斯敦建立第一个北美殖民点(1607)
	鲁本斯(1577—1640)	
许茨(1585—1672)		三十年战争(1618—1648)
	贝尔尼尼(1598—	英国资产阶级革命

	1680)	开始(1640)
	伦勃朗(1606—1669)	
	弥尔顿(1608—1674)	
吕利(1632—1687)	莫里哀(1622—1673)	法王路易十四在位(1643—1715)
	斯宾诺莎(1632—1677)	
科莱利(1653—1713)		
珀塞尔(1659—1695)	斯威夫特(1667—1745)	牛顿发表《自然哲学的数学原理》(1687)
库泊兰(1668—1733)		
维瓦尔迪(1678—1741)		
		法王路易十五在位(1715—1774)
约·塞·巴赫(1685—1750)	华托(1684—1721)	
亨德尔(1685—1759)		

古典时期(1750—1820)

	伏尔泰(1694—1778)	玛丽—泰蕾莎统治奥地利(1740—1780)
		腓特烈大帝统治普鲁士(1740—1786)
	富兰克林(1706—1790)	法国开始出版《百科全书》(1751)
格鲁克(1714—1787)	卢梭(1712—1778)	
卡·菲·埃·巴赫(1714—1788)		七年战争(1756—1763)
		英国产业革命开始(1760)
		温克尔曼发表《古代艺术史》(1764)

	康德(1724—1804)	
	戈雅(1746—1828)	
海顿(1732—1809)	大卫(1748—1825)	
莫扎特(1756—1791)	歌德(1749—1832)	法王路易十六在位(1774—1792)
贝多芬(1770—1827)		美国独立宣言(1776)
		法国革命开始(1789)
		惠特尼发明轧棉机(1792)
		拿破仑任法国第一执政官(1799)
		滑铁卢之战(1815)

浪漫时期(1820—1900)

	华兹华斯(1770—1850)	
	透纳(1775—1851)	
韦伯(1786—1826)		
罗西尼(1792—1868)		
舒伯特(1797—1828)	海涅(1797—1856)	
	德拉克洛瓦(1798—1863)	
	巴尔扎克(1799—1850)	法国、比利时、波兰革命(1830)
柏辽兹(1803—1869)	雨果(1802—1885)	
	乔治·桑(1804—1876)	英国第一次改革法案(1832)
门德尔松(1809—1847)	爱伦·坡(1809—1849)	
肖邦(1810—1849)		1848年革命：马克思和恩格斯发表《共产党宣言》(1848)

舒曼(1810—1856)		
		达尔文发表《物种起源》(1859)
李斯特(1811—1886)		美国南北战争(1861—1865)
	狄更斯(1812—1870)	
瓦格纳(1813—1883)		普法战争(1870)
威尔第(1813—1901)		
弗兰克(1822—1890)	陀思妥耶夫斯基(1821—1881)	
布鲁克纳(1824—1896)		
斯美塔那(1824—1884)	托尔斯泰(1828—1910)	
	狄金森(1830—1886)	
布拉姆斯(1833—1897)	马奈(1832—1883)	
比捷(1838—1875)	塞尚(1839—1906)	
穆索尔斯基(1839—1881)		
柴科夫斯基(1840—1893)	莫奈(1840—1926)	印象主义画家在巴黎举办第一次画展(1874)
德沃夏克(1841—1904)	马拉美(1842—1898)	
普契尼(1858—1924)	尼采(1844—1900)	贝尔发明电话(1876)
马勒(1860—1911)	凡·高(1853—1890)	
理·施特劳斯(1864—1949)		西美战争(1898)

二 十 世 纪

		弗洛伊德发表《日常生活精神病理学》(1904)

德彪西(1862—1918)	康定斯基(1866—1944) 马蒂斯(1869—1954) 普鲁斯特(1871—1922)	爱因斯坦建立相对论(1905)
勋伯格(1874—1951)	斯泰因(1874—1946)	第一次世界大战(1914—1918) 俄国十月革命(1917)
拉威尔(1875—1937) 巴托克(1881—1945)	毕加索(1881—1973) 乔伊斯(1882—1941)	世界经济危机开始(1929)
斯特拉文斯基(1882—1971)	吴尔夫夫人(1882—1945) 卡夫卡(1883—1924)	
韦伯恩(1883—1945) 瓦雷兹(1883—1965) 贝尔格(1885—1935)		罗斯福就任美国总统(1933) 德国希特勒执政(1933)
普罗科菲耶夫(1891—1953) 亨德密特(1895—1963)	艾略特(1888—1965) 福克纳(1897—1962) 穆尔(1898—) 海明威(1899—1961) 辛格(1904—)	第二次世界大战(1939—1945)
肖斯塔科维奇(1906—1975)	萨特(1905—1980) 史密斯(1906—1965)	

梅西安(1908—)		原子弹袭击广岛(1945)
		美国侵朝战争(1950—1953)
布里顿(1913—1976)	波洛克(1912—1956)	
	加缪(1913—1960)	
	贝洛(1915—)	
	韦思(1917—)	
	索尔仁尼琴(1918—)	
布莱兹(1925—)	利希滕斯坦(1923—)	
	梅勒(1923—)	
	鲍德温(1924—)	
施托克豪森(1928—)	金斯堡(1926—)	
	沃霍尔(1931—)	苏联发射第一颗人造卫星(1959)
彭德雷茨基(1933—)		美国宇航员在月球登陆(1969)
		苏联入侵阿富汗(1979)
		两伊战争(1980—1988)

音乐家索引